





UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI  
"L'ORIENTALE"

## LECTURA DANTIS 2002-2009

*Dolce color d'oriental zaffiro*  
(*Purg.* I 13)

omaggio a Vincenzo Placella  
per i suoi settanta anni

*A cura di*  
ANNA CERBO  
*con la collaborazione di*  
MARIANGELA SEMOLA

Tomo I  
2002-2003



NAPOLI 2011

*Lectura Dantis 2002-2009*  
*omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*

Opera realizzata con il contributo del  
Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Europa  
e con i Fondi di Ricerca di Ateneo

© 2011, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

ISBN 978-88-95044-90-3

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"  
[www.unior.it](http://www.unior.it)

IL TORCOLIERE • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo*  
Edizione 2011

# INDICE GENERALE

## Tomo I

### LECTURA DANTIS 2002-2003

<i>Prefazione</i> del Magnifico Rettore	I
<i>Introduzione</i> di Amneris Roselli	III
<i>Bibliografia</i> di Vincenzo Placella	IX
 <i>Lectura Dantis 2002</i> (a cura di Mariangela Semola)	
VINCENZO PLACELLA, <i>Il canto I dell'Inferno</i>	1
VINCENZO PLACELLA, <i>Il canto II dell'Inferno</i>	37
RICCARDO MAISANO, <i>Il canto III dell'Inferno</i>	73
ANNA CERBO, <i>Lodovico Castelvetro: la Sposizione dei canti I-XXIX dell'Inferno</i>	79
BARTOLOMEO PIRONE, <i>Dante nell'editoria araba</i>	103
ALEKSANDRA ŽABJEK, <i>Dante in Slovenia</i>	129
 <i>Lectura Dantis 2003</i> (a cura di Anna Cerbo)	
VINCENZO JACOMUZZI, <i>La fine del tempo nei cieli di Dante</i>	151
MARIA CICALA, <i>«Donna è gentil nel ciel»: itinerario verso Maria nella Commedia</i>	161
CORRADO CALENDÀ, <i>Il canto IV dell'Inferno</i>	209
RICCARDO MAISANO, <i>Il canto VI dell'Inferno</i>	223
MARIANGELA SEMOLA, <i>«E cortesia fu lui esser villano»: Vincenzio Borghini apologeta di Dante</i>	231
ERMANNINO CARINI, <i>Gli studi danteschi di Antonio Ranieri</i>	255
ALFREDO LUZI, <i>Dante nella poesia di Mario Luzi</i>	283
MARINA ZITO, <i>De Saint-Denys Garneau: motivi medievali e danteschi</i>	291
<i>Indice dei nomi</i>	301

## Tomo II

### LECTURA DANTIS 2004-2005

#### *Lectura Dantis 2004*

(a cura di Roberto Mondola)

VITTORIO COZZOLI, <i>Dante anagogico</i>	315
ENRICO CATTANEO, <i>Dante e i Padri della Chiesa</i>	341
SERGIO SCONOCCHIA, <i>Seneca tragico nella Commedia di Dante</i>	361
ANNA CERBO, <i>Il canto IX dell'Inferno</i>	397
ROBERTO MERCURI, <i>Il canto X dell'Inferno</i>	415
BORTOLO MARTINELLI, <i>Il canto XI dell'Inferno</i>	431
MARIA CICALA, <i>Il canto XII dell'Inferno</i>	457
MARIO AVERSANO, <i>Dante e il suo ritratto nella Sala della Pace di Ambrogio Lorenzetti</i>	489
MARIA CONCOLATO PALERMO, <i>La fortuna di Dante in Inghilterra</i>	543
GIUSEPPE GRILLI, <i>Qualche considerazione sulle traduzioni in catalano della Comedia</i>	561

#### *Lectura Dantis 2005*

(a cura di Anna Cerbo, Aleksandra Žabjek e Ciro Di Fiore)

FRANCO CARDINI, <i>La Crociata e la Cortesia. Dante dinanzi all'Islam, tra Maometto e il Saladino</i>	575
MIRKO TAVONI, <i>DanteSearch: il corpus delle opere volgari e latine di Dante lemmatizzate con marcatura grammaticale e sintattica</i>	583
MARIA MAŠLANKA-SORO, <i>Dante e la tradizione della tragedia antica nella Commedia</i>	609
DANIELE ROTA, <i>Il canto XIII dell'Inferno</i>	635
FRANCESCO PISELLI, <i>Il canto XV dell'Inferno</i>	651
MARIO AVERSANO, <i>Il canto XVII dell'Inferno</i>	659
SUZANA GLAVAŠ, <i>Il viaggio di Dante in Croazia tra realtà e ipotesi</i>	683
ALEKSANDRA ŽABJEK, <i>Il De vulgari eloquentia in Slovenia</i>	711
LUCIO SESSA, <i>Borges e Dante: una sintonia «sospetta»</i>	731
TOMMASO PISANTI, <i>Dantismo in America</i>	747
<i>Indice dei nomi</i>	755

### Tomo III

#### LECTURA DANTIS 2006 e 2008

##### *Lectura Dantis 2006*

(a cura di Anna Cerbo)

SIMONETTA GRAZIANI, «L'inferno è pieno di terrore!». Terrore della morte e angoscia dell'oltretomba nella Mesopotamica antica	769
LUCIA BATTAGLIA RICCI, L'allegoria dantesca: il contributo dei primi commentatori	795
VITTORIO COZZOLI, Il fondamento della polisemia dantesca	817
SERGIO SCONOCCHIA, Dante tra mito classico e riuso cristiano	847
ERMANNIO CARINI, Maria nella Divina Commedia e in Leopardi	877
NICOLÒ MINEO, Tra «lecturae» e testo: simonia e «profetismo» nel canto XIX dell'Inferno	899
FRANCESCO TATEO, Il canto XXIII dell'Inferno	929
MARIA TERESA GIAVERI, «De soi à soi»: Paul Valéry e Dante Alighieri	947
COSTANTINO NIKAS, Dante in Grecia	957

##### *Lectura Dantis 2008*

(a cura di Mariangela Semola)

ROBERTO MERCURI, Percorsi e strategie del racconto nella Comedia di Dante	975
CARMELA BAFFIONI, Dante e l'Islam	993
GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO, «Se fior la penna abborra». Inferno XXV e le invenzioni del mutare e trasmutare	1011
CLAUDIO SENSI, Il canto XXVII dell'Inferno	1029
SERGIO CRISTALDI, Il canto XXVIII dell'Inferno	1057
ANDREA BATTISTINI, Il canto XXIX dell'Inferno	1121
MATTEO PALUMBO, Appunti su Monti, Dante e la mitologia	1147
<i>Indice dei nomi</i>	1157

## Tomo IV

### LECTURA DANTIS 2009

#### *Lectura Dantis 2009*

(a cura di Anna Cerbo e Mariangela Semola)

AMNERIS ROSELLI, « <i>La fretta che l'onestade ad ogn'atto dismaga</i> ». <i>Un'eco ciceroniana in Purg. III 10-11</i>	1173
JULIA BOLTON HOLLOWAY, <i>La Vita Nuova: paradigmi di pellegrinaggio</i>	1181
SANDRA DEBENEDETTI STOW, <i>La mistica ebraica come chiave per l'apertura del livello anagogico del testo dantesco</i>	1205
CRISTINA WIS MURENA, <i>La profezia del Veltro e il Verbum Dei</i>	1231
CLAUDIA DI FONZO, <i>L'edizione dei commenti antichi alla Comedia: redazioni o corpora?</i>	1301
VINCENZO PLACELLA, <i>Il canto XXXI dell'Inferno</i>	1321
GIUSEPPE FRASSO, <i>Il canto XXXII dell'Inferno</i>	1353
SAVERIO BELLOMO, <i>Il canto XXXIII dell'Inferno</i>	1369
ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA - ROBERTO MONDOLA, <i>Burgos 1515: cultura rinascimentale e ricezione della Comedia</i>	1387
 <i>Indice dei nomi</i>	 1417
 <i>Postfazione di Anna Cerbo</i>	 1429



## PREFAZIONE

È con vivissima soddisfazione che accolgo la pubblicazione dei volumi della *Lectura Dantis 2002-2009*, in omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni.

È il modo migliore, credo, per ringraziare il Collega italianista per i lunghi anni di impegno didattico e scientifico nel nostro Ateneo. Ma è soprattutto il modo migliore per dare visibilità ai suoi specifici interessi di ricerca rivolti prevalentemente allo studio del grande Poeta italiano e al coordinamento, per quasi un decennio, della *Lectura Dantis* annuale. Un'attività culturale che ha aperto e mantenuto vivo il colloquio tra aree di culture e letterature diverse, occidentali e orientali, tra docenti, dottorandi e studenti, tra dantisti italiani e stranieri, tra traduttori delle opere dantesche. Sul tema della traduzione sono intervenuti a parlare della loro esperienza studiosi come Jacqueline Risset, Jean-Charles Vegliante e Andrej Capuder.

Al dialogo incentrato soprattutto sulla *Comedia*, attraverso studi tematici, *lecturae* tradizionali dei canti dell'*Inferno* e ricerche sulla fortuna del Poeta nel mondo, hanno partecipato anche presidi, docenti e studenti delle scuole superiori della Città e dei paesi limitrofi, alimentando proficuamente la discussione finale di ogni incontro. Negli anni 2008 e 2009 ha aderito e collaborato all'iniziativa l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, promotore di cultura a livello internazionale.

Vincenzo Placella ha portato avanti con passione e con impegno intenso e costante un progetto nato nel 2001, durante il Rettorato di Mario Agrimi. La sua iniziativa si è consolidata e ampliata negli anni del Rettorato di Pasquale Ciriello, che ha promosso la pubblicazione del primo volume della *Lectura Dantis 2001*, edita a cura di Placella nel 2005.

Questi volumi, che raccolgono le *Lecturae Dantis 2002-2009*, vanno dunque a completare il lungo percorso iniziato sei anni orsono.

Con l'augurio che il nostro omaggio possa essere gradito al Collega, agli autori e ai lettori tutti, esprimo a Vincenzo Placella il mio pensiero riconoscente per aver saputo incrementare, intorno a Dante, numerosi incontri pluridisciplinari e pluriculturali, in linea con lo spirito, la sensibilità e la tradizione del nostro Ateneo.

Lida Viganoni  
Rettore dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"



## INTRODUZIONE

Per quasi un decennio l'Orientale ha offerto una *Lectura Dantis* originale che arriva ora, nei volumi che presentiamo qui, alla pubblicazione pressoché integrale, come omaggio doveroso dell'Ateneo e dei colleghi a Vincenzo Placella che ne è stato il curatore.

Vincenzo Placella ha pensato la prima *Lectura Dantis* nel 2001 e poi nel corso degli anni, con rinnovato impegno, la ha realizzata fino al 2009 destinandola agli studenti e ai colleghi dell'Orientale e agli insegnanti delle scuole; lo ha fatto spesso affrontando molte difficoltà, fidando non solo sulle risorse dell'italianistica del suo Ateneo e di altri Atenei italiani e stranieri, come normalmente avviene, ma anche stimolando i colleghi specialisti di altre discipline, spesso con un'insistenza della quale poi gli sono stati grati, a portare il loro contributo all'esegesi dantesca partendo dalle loro specifiche competenze. È così che specialisti di lingue e letterature diverse (arabo, lingue nordiche, lingue orientali antiche e moderne, lingue europee, classicisti, linguisti) si sono trovati a lavorare sull'interpretazione di Dante, sulla sua ricezione, sui temi forti della sua poesia: esperienza per loro spesso nuova e stimolante (ricordo solo che Giovanni Cerri, professore di Letteratura greca, a partire dalle ricerche per una *lectura* ha poi scritto un libro sul mito di Ulisse). Queste *Lecturae* dunque si sono realizzate nel solco della tradizione della *Lectura Dantis*, così ben rappresentata in Italia, ma, allo stesso tempo, sono *Lecturae* diverse aperte ad orizzonti talvolta inattesi o meno praticati della dantistica italiana.

La pubblicazione arriva tardi; fin qui è stato possibile stampare solo il volume relativo alla *Lectura* del 2001 (*Lectura Dantis 2001*, a cura di Vincenzo Placella, Napoli 2005). Alcune delle *Lecturae* non sono state consegnate dai loro autori, spesso con rammarico, come nel mio caso, o sono state pubblicate in altra sede; e tuttavia quello che offriamo oggi a Vincenzo Placella è un *corpus* di testi che rende bene l'idea di un lavoro lungo, impegnativo, a molte voci; un lavoro ricco di risultati che conserva freschezza e attualità. Salvo qualche eccezione, i contributi che pubblichiamo si susseguono secondo l'ordine cronologico in cui sono stati presentati negli anni. Per ciascuna annata si è stabilita una tripartizione costante: prima le relazioni sulla cultura di

Dante e sulle tematiche fondamentali della *Comedia*; poi una sequenza di *Lecturae* dei singoli canti dell'*Inferno*, secondo la tradizione della *Lectura Dantis* inaugurata da Boccaccio e ripresa ininterrottamente fino ai nostri giorni; nella terza parte, infine, la fortuna di Dante in Italia, in Europa e nel mondo.

Non potrei in questa Introduzione presentare analiticamente i singoli saggi e per farlo mi mancherebbe la necessaria competenza. Ritengo tuttavia utile fornire almeno un profilo generale della raccolta, indicando le linee di ricerca principali che svelano il disegno della *Lectura* dantesca che, mi pare, sia stato a cuore a Vincenzo Placella.

Primo fra tutti il tema della genesi del poema, della sostanza dottrinale religiosa e retorica del testo, dei suoi legami con la tradizione letteraria e con le arti figurative, della sua fortuna nel mondo. Generata anche dall'influenza che la tradizione figurativa classica e medievale ha esercitato su Dante, la *Comedia* ha, a sua volta, esercitato forti suggestioni sulla produzione figurativa successiva al poema. In questo ambito tematico si collocano il contributo di Vincenzo Jacomuzzi (2003) e la lezione di Lucia Battaglia Ricci (2006) sull'allegoria dantesca e sull'esegesi allegorica dei primi commentatori. Su questa stessa linea si colloca, nel 2009, la lezione di Sandra Debenedetti Stow: *La mistica ebraica come chiave per l'apertura del livello anagogico del testo dantesco*, e ancora il contributo di Claudia Di Fonzo: *L'edizione dei commenti antichi alla "Comedia": redazioni o corpora?* e i due saggi di Vittorio Cozzoli: *Dante anagogico* (2004) e *Il fondamento della polisemia dantesca* (2006). A completare lo studio dei contenuti religiosi e teologici della *Comedia*, con l'implicazione dei sensi allegorici e anagogici, concorrono i saggi di Maria Cicala (2003), Ermanno Carini (2006) e Cristina Wis Murena (2009), che propongono ricostruzioni della spiritualità dantesca, del tutto nuove per gli aspetti inediti che mettono a fuoco.

Altrettanto rilevante è il tema del rapporto di Dante con la cultura araba e l'Islam, tema certo non nuovo ma affrontato con nuovi argomenti da Franco Cardini, *La Crociata e la Cortesia. Dante dinanzi all'Islam, tra Maometto e il Saladino* (2005) e da Carmela Baffioni, *Dante e l'Islam* (2008). Centrale è pure l'interesse di Dante per i Libri della Sacra Scrittura e per i commenti medievali di quei Libri; centrale è ancora la presenza dei Padri della Chiesa, come mostra la relazione *Dante e i Padri della Chiesa* di Enrico Cattaneo, e così lo studio del rapporto di Dante con gli *auctores* greci e soprattutto latini presenti nella *Comedia*: si vedano l'intervento di Maria Maślanka-Soro, *Dante e la tradizione della tragedia antica nella "Commedia"*, e i due contributi di Sergio Sconocchia: *Seneca tragico nella "Commedia" di Dante* e *Dante tra*

*mito classico e riuso cristiano*. E andando ancora più indietro, il saggio di Simonetta Graziani, ad apertura della *Lectura Dantis* 2006, che sollecita il confronto tra la visione dantesca dell'oltremondo e quella mesopotamica.

Nella *Lectura Dantis* dell'Orientale, aperta alla ricerca intratestuale e intertestuale, non è mancato un saggio sulla struttura narrativa della *Comedia*, cioè sulla complessa costruzione retorica messa in opera da Dante per raccontare il proprio "eccezionale" viaggio a Dio; a questo compito assolve la relazione di Roberto Mercuri, *Percorsi e strategie del racconto nella "Divina Commedia"*, con cui è stata aperta la *Lectura Dantis* 2008.

Al centro degli interventi è stato sempre il «poema sacro», ma le *Lecturae* non hanno trascurato le altre opere di Dante. Ne è prova il saggio *La "Vita Nuova": paradigmi di pellegrinaggio* di Julia Bolton Holloway, un contributo che appartiene alla *Lectura Dantis* del 2009 ed indica due «paradigmi» (*Il paradigma di Emmaus*; *Il paradigma dell'E-sodo*) comuni alla *Vita nuova* e alla *Comedia*; e, per quanto riguarda la lingua, il contributo di Mirko Tavoni: *DanteSearch: il corpus delle opere volgari e latine di Dante lemmatizzate con marcatura grammaticale e sintattica*, resoconto di una ricerca nuovissima, condotta con strumenti elettronici, e che coinvolge un gran numero di ricercatori e di allievi.

La tradizionale ma inesauribile *Lectura* dei canti dell'*Inferno* ha coinvolto studiosi prestigiosi e dantisti di fama internazionale; apre Vincenzo Placella, cui si debbono tre densi studi sui canti I, II e XXXI, e a lui si aggiungono Riccardo Maisano, Corrado Calenda, Roberto Mercuri, Bortolo Martinelli, Daniele Rota, Francesco Piselli, Mario Aversano, Nicolò Mineo, Francesco Tateo, Giuseppe Antonio Camerino, Claudio Sensi, Sergio Cristaldi, Andrea Battistini, Giuseppe Frasso e Saverio Bellomo. Ciascuno di loro, con diversa sensibilità e pratica esegetica, apporta nuova luce sui singoli canti. Nel corso degli anni, ognuno di loro ha insegnato diversi modi per leggere e per interpretare la poesia dell'*Inferno*.

La terza sezione di ogni "annata", con i contributi di Mario Aversano, Anna Cerbo, Mariangela Semola, Matteo Palumbo, Ermanno Carini e Alfredo Luzi, tocca alcune tappe nella storia dell'interesse dei letterati e degli artisti italiani per Dante: da Simone Martini e soprattutto Ambrogio Lorenzetti, il quale potrebbe aver tenuto un filo diretto e continuo con Dante come dimostra Mario Aversano, a Ludovico Castelvetro, grammatico intransigente studiato da Anna Cerbo, a Vincenzio Borghini, apologeta di Dante nel '500 studiato da Mariange-

la Semola; e ancora da Vincenzo Monti che, fra '700 e '800, si confronta con la poesia dantesca, come rileva l'intervento di Matteo Palumbo, ad Antonio Ranieri che nel primo '800 si dedica a studi danteschi, ripresi e rivalutati in questa sede da Ermanno Carini, fino a Mario Luzi, grande poeta cristiano del Novecento che ha interiorizzato il messaggio dantesco e ha saputo individuare – come scrive Alfredo Luzi – il senso vero della *Lectura Dantis* nel corso dei secoli.

Questa terza sezione allarga inoltre lo sguardo ad altre culture e altre letterature, ed in esse cerca la presenza attiva di Dante. Si susseguono in essa relazioni sulla fortuna della *Comedia* nella cultura letteraria slovena (Aleksandra Žabjek, *Dante in Slovenia*); croata (Sužana Glavaš, che trattando del misterioso viaggio di Dante in Croazia richiama l'attenzione su di un interesse vivo nella cultura croata contemporanea); francese medievale (Marina Zito, *De Saint-Denys Garneau: motivi medievali e danteschi*), e moderna (Maria Teresa Giaveri, «De soi à soi»: *Paul Valéry e Dante Alighieri*); inglese (Maria Concolato Palermo, *La fortuna di Dante in Inghilterra*); spagnola (Encarnación Sánchez García e Roberto Mondola, *Burgos 1515: cultura rinascimentale e ricezione della "Comedia"*, entrambi impegnati a dare un quadro storico e culturale della Burgos in cui operò Pedro Fernández de Villegas) e greca (Costantino Nikas, *Dante in Grecia*). E, al di là dell'Europa, relazioni sull'accoglienza di Dante nella cultura ispano-americana (Lucio Sessa, *Borges e Dante: una sintonia «sospetta»*), nel Nordamerica (Tommaso Pisanti, *Dantismo in America*) e nel mondo di lingua araba (Bartolomeo Pirone, *Dante nell'editoria araba*). Un capitolo a parte è quello delle traduzioni del poema dantesco nelle varie lingue, dalle traduzioni in catalano, indicate e studiate da Giuseppe Grilli, alla versione castigliana dell'*Inferno* di Pedro Fernández de Villegas, accompagnata da un commento, l'una e l'altro studiati da Roberto Mondola.

I molti che hanno seguito le *Lecturae Dantis* nel corso di questo decennio non sono rimasti insensibili alla passione con cui gli incontri sono stati costruiti e realizzati da Vincenzo Placella e hanno apprezzato la qualità del lavoro di coloro che, nel corso del tempo, hanno contribuito alla realizzazione del programma. Il progetto di Vincenzo Placella è stato un progetto impegnativo e la sua realizzazione ha richiesto molte energie, intellettuali e organizzative, non solo a lui, ma anche a quanti nel corso del tempo gli sono stati vicini: ricordo qui solo l'impegno di Anna Cerbo, cui si deve l'iniziativa di questa pubblicazione.

Pubblicare il materiale che si era accumulato negli anni è il modo

giusto e doveroso per ringraziare chi la *Lectura Dantis* ha voluto e realizzato: un ringraziamento che viene in primo luogo da parte degli autori che hanno voluto destinare i loro testi a questo volume in quattro tomi e poi da parte dell'Ateneo; pubblicare questi materiali è anche un modo per mantenere aperto il dialogo incentrato su Dante che, per la sua novità e per la sua ampiezza, ha appassionato molti docenti e molti studenti dell'Università e dei Licei di Napoli. Mi faccio interprete volentieri della soddisfazione di quanti hanno concretamente lavorato alla redazione di questi volumi per essere riusciti a portarli a compimento e finalmente a farne omaggio al professor Vincenzo Placella per i suoi settanta anni.

Napoli, maggio 2011

*Amneris Roselli*  
*Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia*





## BIBLIOGRAFIA DI VINCENZO PLACELLA

1967

*La polemica settecentesca della "Merope"*, «Filologia e letteratura», XIII, pp. 309-336 e 394-447.

1969

*Il padre dei traduttori omerici settecenteschi: Anton Maria Salvini*, «Filologia e letteratura», XV, pp. 379-409.

*Le possibilità espressive dell'endecasillabo sciolto in uno scritto di Scipione Maffei*, «Filologia e letteratura», XV, pp. 144-173.

1970

*Alfieri tragico*, Napoli, Liguori (ristampato 2007), pp. 150.

*"Filosofia"*, *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, II, pp. 881-885.

1973

*Alfieri comico*, Bergamo, Minerva Italica, pp. 313.

1975

*Dall'Arcadia al Neoclassicismo*, Roma, Gremese, pp. 178.

1977

*Filologia pariniana ("Il Giorno" e le "Odi")*, «Cultura e Scuola», X, pp. 38-52.

*Il Vico e il latino*, «Didactica Classica Gandensia», XVII-XVIII, pp. 148-160.

*Un notaio di Bevagna e la più antica tradizione manoscritta dell'Epistolario*

*del Bruni*, in *L'Umanesimo umbro*. Atti del IX Convegno di studi umbri (Gubbio 1974), a cura di Silvio Pasquazi, Gubbio-Perugia, Università degli Studi di Perugia, pp. 167-195.

1978

*Alcune proposte per la nuova edizione delle opere di Vico (in particolare di quelle filosofiche)*, «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», VIII, pp. 47-81.

*Prospettive alfieriane*, «Esperienze letterarie», III, pp. 77-87.

*Alfieri e la scienza*, in *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana*. Atti del IX Convegno A.I.S.L.L.I. (Palermo-Messina-Catania, 21-25 aprile 1976), a cura di Vittore Branca, Palermo, Manfredi, pp. 616-620.

*Leopardi e Vico*, in *Leopardi e la Letteratura italiana dal Duecento al Seicento*. Atti del IV Convegno internazionale di Studi Leopardiani (Recanati, 13-16 settembre 1976), Firenze, Olschki, pp. 731-757.

Recensione a G. Debenedetti, *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Roma 1977, «Critica letteraria», VI, pp. 391-393.

1979

*Dalla 'cortesia' alla 'Discoverta del vero Omero'*. Studi di critica e filologia italiana e umanistica, Perugia, Università degli Studi di Perugia, pp. 184.

1981

*Due lettere inedite autografe di Giacomo Leopardi*, «Critica Letteraria», IX, pp. 112-123.

1984

*Presenze eraclitèe nel "De antiquissima Italorum sapientia" vichiano*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», Sezione Romanza, XXVI, pp. 331-351.

*Vico, Eraclito ed Ermodoro* (con un *excursus* su Eraclito in G. Valletta e un'Appendice "D'intorno alla Legge delle XII Tavole venuta da fuori

in Roma"), in *Atti del Symposium Heracliteum 1981*, a cura di Livio Rossetti, Roma, Edizioni dell'Ateneo, II, pp. 39-76.

1986

*Il resoconto di Vico su una mancata edizione della "Scienza Nuova" e i problemi ecdotici dell'"Autobiografia"*. Con un'appendice di testi, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», Sezione Romanza, XXVIII, pp. 53-163.

1989

*Dante e l'esegesi medievale*, «Sapienza. Rivista di filosofia e di teologia», XLII, fasc. 2, pp. 171-193.

1990

*S. Francesco e il Francescanesimo in un poema epico latino del Cinquecento*, in *San Francesco e il Francescanesimo nella letteratura italiana dal Rinascimento al Romanticismo*. Atti del Convegno Nazionale di Assisi, a cura di Silvio Pasquazi, Roma, Bulzoni, pp. 115-162.

*La dinamica dei quattro sensi delle Scritture nell'esegesi patristica e scolastica, e Dante*, in *Studi in onore di Gioacchino Paparelli*, vol. II, a cura di Luigi Reina, Salerno, Laveglia, pp. 711-797.

*"Guardando nel suo Figlio..."*. *Saggi di esegesi dantesca*, Napoli, Federico & Ardia, pp. 175.

1993

*'Visione', 'Viaggio', 'Salvezza', 'Missione' nella "Commedia"*, in *Miscellanea di Studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi* (vedi *infra*), pp. 685-723.

*Miscellanea di Studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, a cura di Alfonso Paoletta, Vincenzo Placella, Giovanni Turco, Napoli, Federico & Ardia, 2 voll., pp. 912.

1994

*Esperienze di un editore vichiano, in I moderni ausili all'ecdotica* (vedi *infra*), pp. 51-75.

*I moderni ausili all'ecdotica*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Fisciano-Vietri sul Mare-Napoli, 27-31 ottobre 1990), a cura di Vincenzo Placella e Sebastiano Martelli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 589.

1995

*Il pubblico del "Convivio" e quello del "Paradiso"*, in *Miscellanea di Studi in onore di Raffaele Sirri* (vedi *infra*), pp. 365-373.

*Miscellanea di Studi in onore di Raffaele Sirri*, a cura di Matteo Palumbo e Vincenzo Placella, Napoli, Federico & Ardia, pp. 447.

1998

*Memoria biblica e Letteratura italiana*, a cura di Vincenzo Placella, Napoli, L'Orientale Editrice, pp. 270.

1999

*Episodi della storia della fortuna e della critica dantesca fra Cinquecento e Novecento*, a cura di Vincenzo Placella, Napoli, L'Orientale Editrice, pp. 186.

2000

*Leopardi e lo spettacolo della natura*. Atti del Convegno internazionale (Napoli, 17-19 dicembre 1998), a cura di Vincenzo Placella, Napoli, L'Orientale Editrice, pp. 612.

2001

*La "Lectura Dantis" dell'Istituto Universitario Orientale*, in *Studi in onore di Mario Agrimi*, Lanciano, Editrice Itinerari, pp. 1009-1012.

*Giubileo e pellegrinaggio in Dante*, in «Impegno e dialogo», n° 13, Nola, L.E.R., pp. 107-125.

2002

*Gli epiteti di ascendenza omerica nel "Giorno" e l'impegno civile del Parini*, «Rivista di Letteratura Italiana», XX, pp. 25-46.

*Una Giornata leopardiana all'Istituto Universitario Orientale*, a cura di Vincenzo Placella, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», Sezione Romanza, XLIV, 2, pp. 715-789.

«Canto l'armi pietose e 'l capitano». Tasso e la Gerusalemme liberata, in Torquato Tasso, *La Gerusalemme liberata illustrata da Giovan Battista Piazzetta*, Testi di Lucio Fino e Vincenzo Placella, Napoli, Franco Di Mauro Editore, pp. XIX-XXXIII.

Giuseppe Parini e le "Georgiche", in *Curiositas. Studi di Cultura classica e medievale in onore di Ubaldo Pizzani*, Napoli, ESI, pp. 535-541.

2003

*Dante e l'anagogia*, «Studi Medievali e Moderni», 1/2003, pp. 71-86.

2005

*La "dignitas hominis" in Giannozzo Manetti*, in *Memoria biblica e Letteratura* (vedi *infra*), pp. 225-258.

*Memoria biblica e Letteratura. Atti del Convegno internazionale «All'eterno dal tempo»*, Terza Sessione (Milano, 5-7 settembre 2000), a cura di Vincenzo Placella, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", pp. 681.

*Lectura Dantis 2001*, a cura di Vincenzo Placella, Napoli, Il Torcoliere, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", pp. 297.

2006

*Leopardi, Alfieri e il comico 'forte'*, «Rivista di Letteratura Italiana», XXIV, 3, pp. 171-182.

*L'antropologia dell'Umanesimo. Pico della Mirandola*, in *Filologia e interpretazione. Studi di letteratura italiana in onore di Mario Scotti*, a cura di Massimiliano Mancini, Roma, Bulzoni, pp. 127-159.

2007

*Gli «interni» familiari in Giacomo Leopardi*, in *Interni familiari nella letteratura italiana*, a cura di Maria Pagliara, Bari, Progedit, pp. 36-50.

2008

*Il riuso del mito classico nel "Paradiso" di Dante e l'inesprimibile esperienza della visione mistica*, in *Il simbolo nel mito attraverso gli studi del Novecento*. Atti del Convegno internazionale di Studi (Recanati - Centro Mondiale della Poesia e della Cultura "G. Leopardi", Ancona - Università Politecnica delle Marche, 13 e 14 ottobre 2006), a cura di A. Aiardi, M. Martellini, G. Romagnoli, S. Sconocchia, Ancona, Accademia Marchigiana di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 343-368.

*Introduzione al Convegno*, in *"La Commedia in Palazzo". Approfondimenti sulle Commedie di Vittorio Alfieri* (vedi *infra*), pp. 11-22.

*"La Commedia in Palazzo". Approfondimenti sulle Commedie di Vittorio Alfieri*. Atti del Convegno internazionale (13 maggio 2005), a cura di Vincenzo Placella con la collaborazione di Anthi Nicas, Napoli, Il Torcoliere, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", pp. 176.

2010

*La ricerca napoletana*, «Linguistica e letteratura», XXXV, fasc. 1-2, pp. 137-174.

*Lectura Dantis 2002*

a cura di Mariangela Semola





VINCENZO PLACELLA

## IL CANTO I DELL'INFERNO\*

*Per Gemma*

### IL PRIMO VERSO E IL PROFETA ISAIA

«Nel mezzo del cammin di nostra vita»: la citazione è forte. Si tratta del profeta Isaia<sup>1</sup>, un drammatico episodio a lieto fine: la storia del re Ezechia al quale il Signore aveva annunciato la morte imminente. Alla notizia, narra il testo biblico, il re voltò la faccia verso il muro, preso da una grande tristezza, e pregò. In seguito a quella preghiera il

---

\* Eviterò in questa *lettura* elenchi bibliografici accaniti (ed, ahimè, sempre, nel caso di Dante, necessariamente largamente incompleti). Rimando, per una bibliografia aggiornata riguardante il primo canto, a FEDERICO SANGUINETI, *Dantis Alagherii Comedia* Appendice bibliografica per cura di F. S., Firenze, Edizioni del Galluzzo 2005, pp. 5-22 e ad ENRICO MALATO, *Saggio di una nuova edizione commentata delle opere di Dante*, 1. Il canto I dell'*Inferno*, Roma, Salerno Editrice 2007, estratto da «Rivista di Studi Danteschi», VII (2007), f. 1, pp. 3-72. Quando non indicato diversamente, i brani dei commentatori della *Comedia* s'intendono tratti dal Dartmouth Dante Project, diretto da Robert Hollander alla url <http://dante.dartmouth.edu/>.

Soltanto quando il presente lavoro era in bozze ho avuto modo di leggere l'importante scritto di BORTOLO MARTINELLI, *Genesis della Commedia: la selva e il veltro*, «Studi danteschi», LXXIV (2009), pp. 79-126. Da esso non si potrà prescindere per l'esegesi dei primi canti della *Comedia*, nonché per problemi riguardanti l'impostazione generale del Poema e un'attenta storicizzazione di essa e per la decrittazione di alcune *cruces* essenziali, in *primis* quella del Veltro (per Martinelli non può essere che Cristo – il quale non mangia terra, in contrasto col biblico Serpente=Satana=lupa=avarizia – l'unico che, nella prospettiva dell'*Apocalisse*, nella vittoriosa lotta finale, potrà ricacciare nell'Inferno l'Entità che violava il Creato; ma questa tesi gode, in Martinelli, di un supporto di documentazione e argomentazioni sconosciuti ai sostenitori della coincidenza del Veltro col Cristo negli ultimi tempi).

La presente *lettura*, peraltro, s'intende integrata da un mio studio dal titolo *La ricerca napoletana* pubblicato su «Linguistica e Letteratura», XXXV (2010), 1-2, pp. 137-174 e da un'altra mia ricerca sulle fonti bibliche, patristiche e medievali del I canto dell'*Inferno*, in corso di pubblicazione su CD-ROM.

1 Si veda *infra* per le altre suggestioni bibliche presenti in questo primo verso del Poema.

Signore gli fece sapere, tramite il profeta, che avrebbe rinviato di quindici anni la sua morte. Di qui la gioia di Ezechia e il suo canto che rievoca l'indicibile angoscia passata e l'intervento salvifico del Signore. «Ego dixi: in dimidio dierum meorum vadam ad portas inferi»:

Io dicevo: 'A metà della mia vita  
me ne vado alle porte degli inferi:  
sono privato del resto dei miei anni'.

La corrispondenza fra il Testo Sacro e il primo verso della *Commedia* è lampante. Ezechia proclama: «Io dissi: a metà della mia vita morirò». Dante dice: «A metà della mia vita mi trovavo in una situazione di morte spirituale e mi appressavo inesorabilmente alla morte eterna».

Ma c'è di più: la citazione dantesca, proprio all'inizio del Poema, anche se si limita al primo versetto, si riferisce certamente all'intero Cantico di Ezechia<sup>2</sup>, così come nella stessa Bibbia citazioni da parti più antiche del Libro Sacro, anche se di un solo versetto, si riferiscono all'intero contesto.

Cosa significa, dunque, l'allusione dantesca al Cantico di Ezechia per intero? Vuol dire riferimento, oltre che all'inizio doloroso, al finale lieto. Finale lieto, così, annunciato anche per il personaggio Dante che si trova nelle angosce mortali descritte in questo primo canto e che si riferisce non soltanto al salvataggio immediato di Dante, che avverrà per mezzo di Virgilio, dall'attuale pericolo e l'avvio verso la via di salvezza, ma all'intero Poema (il canto I dell'*Inferno*, si sa, è introduttivo non della prima Cantica, ma dell'intera opera). E il finale lieto della *Commedia* presa nel suo insieme (quali che siano state le fasi di elaborazione del Poema) è la visione ultima, da parte del personaggio Dante, del Mistero di Dio Uno e Trino e del Mistero dell'Incarnazione della Seconda Persona della Trinità.

La citazione da Isaia, notano alcuni critici, introduce fin da subito il Poema in una dimensione di profetismo, fondamentale nella *Comedia*.

Il primo verso è fra i più "pesanti" della *Comedia* dal punto di vista

---

<sup>2</sup> Is 38, 10. Si veda lo studio di CHRISTOPHER KLEINHENZ, *Biblical Citation in Dante's Divine Comedy*, «Annali d'Italianistica», VIII (1990), pp. 346-359, dove con una fitta serie di esempi si mostra come anche un solo accenno a un testo biblico comporti l'allusione all'intero passo. Cfr. VINCENZO PLACELLA, 'Visione', 'Viaggio', 'Salvezza', 'Missione' nella *Commedia*, in *Miscellanea di Studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, Napoli, Federico & Ardia 1993, pp. 685-723.

del carico di citazioni dal Libro Sacro (Sal 101, 25; Is 38, 10, cui s'è ora accennato; Ab 3, 2; Ger 17, 11; Sap 2, 3-5; 2 Cor 5, 6; Ef 5, 15-6, ecc.)<sup>3</sup>.

## IL PROBLEMA DELLA VISIONE

«Nel mezzo del cammin di nostra vita» veniva interpretato da uno dei più stimolanti commentatori della *Commedia* del Trecento, il carmelitano Guido da Pisa, come “nel sonno”, sicché l'intera azione del Poema era da lui intesa come una “visio in somniis”: una visione,

---

3 SILVIO PASQUAZI in una lettura (1988), pubblicata postuma, del I dell'*Inferno* si sofferma sul citato passo di Abacuc («Domine audivi auditionem tuam et timui Domine opus tuum in medio annorum vivifica illud in medio annorum notum facies cum iratus fueris misericordiae recordaberis»): «Dante partecipa della tensione spirituale ed escatologica che domina il suo tempo, e già il primo verso del suo poema si colloca in siffatta sfera, verso nel quale la memoria verbale di passi biblici imprime il tono augusto della profezia. [...] il riferimento di Abacuc è sostenuto da una serie di analogie o simiglianze. [...] si tratta, qui, [...] di partecipare “a metà degli anni”, e dunque nel pieno della maturità, alle adorabili imprese di Dio: che per Abacuc consistono nella liberazione di Israele dalla schiavitù babilonese come un tempo dalla schiavitù egizia, e per Dante consistono nella sua missione profetica e per il popolo cristiano nella definitiva purificazione, e cominciano, appunto, con il ritrovarsi nella selva oscura (oscura sì, ma proprio per questo, luogo privilegiato di epica lotta). E poi non si tratta – prosegue il critico – di una pura coincidenza verbale. Tutto il libro di Abacuc, pur breve, è carico di valori profetici e di promesse escatologiche: del che ben si avvidero l'antica esegesi e con essa di certo anche Dante. È Abacuc che pone in evidenza la 'émúná come forza vitale superiore alle prove e alle calamità esterne; la 'émúná che nella traduzione greca dei Settanta fu detta πίστις, che poi nel Nuovo Testamento è il termine usato per indicare la virtù teologale della Fede. [...] Carico di promesse escatologiche, abbiamo detto, è il libro di Abacuc, ma lo è in modo particolare quel terzo capitolo, consistente in un “canto” nel quale si può ritenere sviluppata la visione soprannaturale concessa al profeta, e che a lui è stato comandato di scrivere e trasmettere: una visione in cui rientrano l'abisso e i cieli, gli astri, la Terra, le nazioni e il populus Dei, e l'esultazione del poeta che il Signore vincitore trascinerà super excelsa, in psalmis canentem. Che tutto questo presenti varie analogie con la *Commedia* appare evidente. L'inizio del canto ripete due volte, e dunque sottolinea, *in medio annorum*: ed è probabile che tale ripetizione abbia destato interesse più vivo nella memoria fraseologica dantesca. Va infine osservato che l'*opus* di Dio (*opus tuum in medio annorum vivifica, Domine*; 'O Signore, ravviva l'opera tua in mezzo agli anni') nella preghiera di Abacuc fu inteso dalla esegesi medievale, nonché da San Girolamo e Sant'Agostino, come opera di rinnovamento del mondo, di liberazione dal peccato, opera compiuta dal Cristo: e il *vivifica illud* fu inteso come implorazione per il compimento totale di quest'*opus*: per cui *in medio annorum* Dante non poteva intenderlo se non come indicazione del tempo ultimo, secondo la sua visione escatologica sottesa al Poema. [...]». Il primo canto della «Divina Commedia», in PASQUAZI, *Dante e altri studi di letteratura italiana*, a cura di Gianni Oliva e Giancarlo Rati, Roma, Bulzoni 1992, pp. 29-51 (si cita dalle pagine 34-36).

veritiera, avvenuta nel sogno. Nel sonno, ricorda Guido, rifacendosi al Macrobio del Commento al *Somnium Scipionis*, si danno cinque specie di visioni: «*oraculum, visio, somnium, insomnium et fantasma*». “*Oraculum*”, prosegue Guido, seguendo lo stesso Macrobio, è quando nel sonno appare un genitore, o un’altra persona santa e solenne, sia un sacerdote, o un angelo o anche lo stesso Dio, che indichi chiaramente cosa che dovrà accadere o che convenga fare oppure evitare (è il caso della *Commedia* dantesca, sostiene Guido: c’è la persona solenne, come Virgilio nella prima Cantica, e santa come Catone e Stazio nella seconda, un ascendente, come Cacciaguida, e un sacerdote, come San Bernardo, angeli e lo stesso Dio, nella terza Cantica); “*visio*”, aggiunge sempre Guido, è quando ciò che uno vede nel sogno, lo vede allo stesso modo nella veglia: sogno di essere elevato in cattedra e il giorno dopo vengo eletto vescovo o abate. Insomma, si ha la *visio* quando ciò che appare in sogno corrisponde alla realtà (anche questo è il caso della *Commedia*, commenta Guido, in quanto il Poeta ha visto nel sogno esattamente i luoghi nei quali vanno le anime dopo la morte). “*Somnium*”, prosegue Guido da Pisa, viene chiamata quella visione che viene resa un po’ vaga da figure ambigue e che hanno bisogno di interpretazione per essere capite rettamente. Di questo “*somnium*” sussistono cinque specie. Su esse non ci soffermeremo per brevità.

Insomma, per Guido, Dante ha visto veramente, sia pure in sogno, ma un sogno mandato da Dio e quindi veritiero, ciò che presenta nel suo Poema. E ciò viene confermato dall’esclusione, per quanto riguarda Dante, degli altri due tipi di sogno elencati da Macrobio: Guido, infatti, afferma che non riguardano la *Commedia* sia l’“*insomnium*” (che è un sogno costituito da tracce di esperienze avute da colui che sogna, il giorno prima) sia il “*fantasma*”, cioè le immagini che occorrono nel dormiveglia, alterazioni della realtà<sup>4</sup>. Mentre non ci sembra ricevibile l’interpretazione di «nel mezzo del cammin di nostra vita» come “nel sonno”, importante è la interpretazione del racconto della *Commedia* come resoconto di una visione<sup>5</sup>.

---

4 Anche un altro commentatore trecentesco, Benvenuto de’ Rambaldi da Imola, ritiene che Dante abbia avuto in sogno l’intera visione narrata nel Poema; a proposito di *Par.* XXXIII, 58 afferma: «Et hic nota quomodo haec artificiosa comparatio somniantis propriissime declarat intentionem auctoris in isto finali capitulo, quia auctor totam suam visionem habuit in somnio, sicut ipse testatus est in primo capitulo totius operis (v. 37), ubi dixit: tempo era dal principio del mattino etc.».

5 Una posizione affine a quella di Guido da Pisa è anche quella di un altro commentatore trecentesco, l’Ottimo, il quale sostiene che la metà della vita è il sonno. Sulla scia di Guido e dell’Ottimo, altri antichi commentatori, il “falso Boccaccio”, Benvenuto da Imola ora ricordato e Giovanni da Serravalle, pur interpretando il primo verso come

Si dà così inizio alla secolare questione sulla *Commedia* finzione o resoconto di un'esperienza realmente vissuta, questione che arriva fino ai nostri giorni e che, anzi, è stata ripresa con vivacità in tempi recenti. Mentre per la tesi della visione si pone anche un altro commentatore trecentesco, Benvenuto de' Rambaldi da Imola, prestissimo si presentò anche la tesi opposta, quella dell'assoluta finzione poetica sostenuta da uno dei due figli di Dante che elaborarono un Commentario al Poema paterno: Pietro di Dante, il quale affermò che nessuna persona di sano intelletto poteva credere che il Poeta fosse realmente sceso nell'Inferno. Qualche critico moderno spiega questa posizione (reiterata all'interno del Commento) con il timore delle sanzioni ecclesiastiche previste per chi si dichiarava visionario, sanzioni estensibili anche ai figli. Per l'autenticità della visione dantesca fu il Foscolo<sup>6</sup>. Nel

---

riferendosi all'età del *viator*, cioè il trentacinquesimo anno (come vedremo subito), classificarono il Poema come "visio per somnium": ANTHONY K. CASSELL, *Inferno I*. Foreword by Robert Hollander. With a new translation of the canto by Patrick Creagh and Robert Hollander, Philadelphia, University of Pennsylvania Press 1989 (= *Lectura Dantis Americana*, 1), p. 3. Contro, tra i moderni, Pagliaro e Singleton, tra gli antichi, Filippo Villani, che dà la più impegnativa delle interpretazioni: «Non enim in somniis, sed per venam divini subsurrii, spiritu revelante et aperiente os poete, divinum hoc opus prolutum est». Riportiamo qui l'opinione, contraria all'equazione sonno=metà della vita, di Cristoforo Landino, il quale, nel Cinquecento, scriveva: «alchuni dicono, che il mezo della vita humana è el sonno, mossi credo dalla sententia d'Aristotele dicendo lui nell'*Ethica* nessuna differentia essere tra felici, et miseri, nella metà della vita, per che le nocti che sono la metà del tempo c'inducono sonno, et da quello nasce che né bene né male sentir possiamo. Il perchè vogliono questi, che el poeta pongha el mezo della vita per la nocte, et la nocte pel sonno, ad notare che questo poema non sia altro che una visione che gli apparve dormendo per la quale hebbe cognitione delle cose da lui descritte in queste tre comedie. Dicono adunque che lui imita Ioanni evangelista el quale dormendo sopra el pecto di Christo redemptore hebbe visione delle chose celeste, o veramente ponghi la nocte dimostrando lui havere cominciato el suo poema di nocte, nella quale raccogliendosi l'animo in se medesimo et absolvendosi et liberandosi da ogni cura, meglio intendia. Ma benché tale sententia quadri al poeta, nientedimeno le parole non la dimostrano se non con tanto obscura ambiguità, che non pare degna della eleganzia di tanto poeta. Prima perché non seguita che, benché nelle revolutioni del tempo tanto spatio occupin le nocti quanto e dì, per questo dicendo 'io scripsi di nocte' s'intenda 'io scripsi nel mezo della mia età perché et nel principio et nel fine della età humana sono le nocti chome nel mezo, et similmente e dì».

6 Nel *Discorso sul testo della Divina Commedia* il Foscolo, dopo essere partito dalla visione di S. Paolo rapito al terzo cielo, ed aver accennato a una sorta di inflazione di presunte visioni che si sarebbe verificata nel basso Medioevo, conclude: «CLXV. Così una mitologia nuova usurpava sembianze di verità dalla nuova religione, finché la più poeticamente fantastica, e la più storica insieme e più sacra e più filosofica delle visioni, crebbe nel secolo e nella mente di Dante». UGO FOSCOLO, *Studi su Dante*. Parte prima (Edizione nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, vol. IX), a cura di Giovanni da Pozzo, Firenze, Le Monnier 1979, p. 471. Si veda anche l'importante voce 'Foscolo' dell'*Enci-*

Novecento il più illustre sostenitore di tale tesi è stato Bruno Nardi. Più recentemente, dicevamo, alcuni studiosi hanno difeso la tesi della visione: si pensi a Rocco Montano<sup>7</sup>, al Padoan<sup>8</sup>; il Guidubaldi<sup>9</sup> si colloca a metà strada e, comunque, parla con molta intensità del misticismo di Dante.

In effetti già nella *Vita Nuova*, il cosiddetto "libello giovanile" di Dante, vi è il racconto di una drammatica visione nel sogno, quella della morte di Beatrice; e almeno di un'altra si parla in quell'opera, la «mirabile visione» di cui all'ultimo capitolo del "libello" (essa, com'è noto, viene collegata, di solito, a quella della *Commedia*). E nel *Convivio*, in un contesto disteso, pacatamente razionale e non caratterizzato da un'intensa tensione come quello della *Vita Nuova*<sup>10</sup>, Dante afferma di aver appreso per "rivelazione" dalla morta Beatrice che ella si trova in Cielo. Una serie di "visioni", di "rivelazioni", di cui sarebbe stato protagonista Dante prima della *Commedia*, dunque.

Come premessa a un'ipotesi sull'esperienza mistica in Dante ricorderemo le posizioni di alcuni studiosi. Il filosofo francese Étienne Gilson sottolineava la straordinaria capacità di concentrazione di Dante: si pensi, per citare soltanto un esempio, al racconto, all'interno della *Vita Nuova*, dell'episodio relativo all'anniversario della morte di Beatrice, quando Dante era intento a disegnare degli angeli e, completamente assorto nel pensiero-contemplazione dell'amata morta, non si accorse della presenza di alcune persone che lo stavano osservando. Il teologo Romano Guardini osservava come gli episodi della *Divina Commedia*, a cominciare dal primo canto dell'*Inferno* – con la selva

---

*clopedia dantesca* a cura di MARIO SCOTTI (vol. II, pp. 988-992): «Per il Foscolo il viaggio di Dante nell'oltremondo non è una finzione poetica su cui si struttura il poema, ma una visione vera, come quelle di s. Paolo e dell'*Apocalisse*».

7 ROCCO MONTANO, *Introduzione a Dante. Con scelta di testi commentati da Fernando Gagliuolo*, Napoli, Arti Grafiche Conte 1957; ID., *Suggerimenti per una Lettura di Dante*, Napoli-Pozzuoli, Arti Grafiche Conte 1956; ID., *La poesia di Dante*. 1. *L'Inferno*, Napoli s.n., 1958; ID., *La poesia di Dante*. 2. *Il Purgatorio*, Napoli-Pozzuoli, Arti Grafiche Conte 1959; ID., *La poesia di Dante*. 3. *Il Paradiso*, Napoli-Pozzuoli, Arti Grafiche Conte 1959; su Montano cfr. *Letteratura e impegno: il pensiero critico di Rocco Montano*, a cura di Francesco Bruni e Paolo Cherchi, Firenze, Olschki 2003.

8 GIORGIO PADOAN, *La "Mirabile visione" di Dante e l'epistola a Cangrande*, in *Dante e Roma*, Atti del convegno di studi, Roma, 8-9-10 aprile 1965, Firenze s.n., 1965, pp. 284-314. VITTORIO COZZOLI, in *Il Dante anagogico. Dalla fenomenologia mistica alla poesia anagogica*, Chieti, Solfanelli 1993, è convinto della veridicità della visione dantesca.

9 EGIDIO GUIDUBALDI, *Dante europeo*, III. *Poema sacro come esperienza mistica*, Firenze, Olschki 1968.

10 Cfr. PLACELLA, «Guardando nel suo Figlio...». *Saggi di esegesi dantesca*, Napoli, Federico & Ardia 1990, p. 81.

oscura, le tre fiere, l'apparizione di Virgilio – chiedono di essere riguardati dal punto di vista della visione<sup>11</sup>.

Anch'io ho sostenuto, in un mio scritto<sup>12</sup>, una tesi minimale: Dante ha vissuto almeno esperienze mistiche ordinarie. Cosa significa ciò? Cercheremo di mostrarlo.

È noto che uno dei maggiori mistici cristiani, San Juan de la Cruz, dichiarava che le esperienze mistiche straordinarie (tra cui le visioni) non sono necessarie alla salvezza, e richiamava, invece, l'attenzione sull'esperienza mistica ordinaria, alla portata di ogni cristiano. A proposito di un mistico medievale, Giovanni di Fécamp, Jean Leclercq<sup>13</sup> spiegava bene questo concetto affermando che è mistico chi avverte l'operazione della Grazia in sé stesso. Diciamo pure che è mistico chi ha esperienza del divino. Un mistico arabo medievale precedente a Dante, Al Gazali, parlava di una certa corposità, di una tangibilità del divino. Ho sottolineato, in un mio studio, anche come Dante, specialmente nel *Paradiso*, usi espressioni e parole ed esprima situazioni proprie del linguaggio mistico, con un afflato, un'intensità e una continuità inconfondibili<sup>14</sup>.

Non è inverosimile che Dante, oltre all'esperienza di una mistica ordinaria, di cui s'è detto ora, ne abbia avuto una più forte che poi ha raccontato con modi poetici (e secondo il senso parabolico, come vedremo oltre) nella *Commedia*. Nell'Epistola a Cangrande si dà una risposta netta agli «invidi» che obiettarono che, a causa dell'indegnità dell'autore del Poema, non è possibile ch'egli abbia avuto la visione: la risposta è che Dio riserva i suoi doni a chi vuole e che perfino Nabucodonosor (il quale nel Medio Evo era considerato alla stregua del diavolo)<sup>15</sup> ebbe una visione, com'è raccontato nel libro del profeta Daniele.

Nell'Epistola a Cangrande vi è un luogo nel quale sono elencati dieci "modi tractandi" che riguardano la *Commedia*:

---

11 ÉTIENNE GILSON, *La Mirabil Visione*, in ID. *Dante et Béatrice. Études dantesques*, Parigi, Vrin 1974, pp. 103-115 (109 sgg.). ROMANO GUARDINI, *Studi su Dante*, Brescia, Morcelliana 1967, pp. 137-169 e 370-372.

12 PLACELLA, *Meditazione «considerazione» contemplazione nella Commedia*, in «Guardando nel suo Figlio...», cit., pp. 35-61. Il saggio costituisce l'ampliamento di una *Lectura Dantis* pubblicata in séguito nella redazione originaria: PLACELLA, *Canto X*, in *Lectura Dantis Neapolitana. Paradiso*, Napoli, Loffredo 2000, pp. 207-36.

13 Cfr. PLACELLA, *Meditazione...*, cit., pp. 45 sgg.

14 *Ibid.*

15 Cfr. HENRI DE LUBAC, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Parigi, Aubier 1959-1964. II, 1, p. 225 e II, 2, p. 249, ora anche in traduzione italiana.

Forma sive modus tractandi [scil. della *Commedia*] est poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus, et cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus.

Fu giustamente rilevato dal Curtius che si tratta di due gruppi da cinque: il primo relativo a opere retorico-poetiche e il secondo a opere filosofiche o teologiche o scientifiche. L'aver elencato le componenti dell'uno e dell'altro gruppo significa che l'autore dell'Epistola intendeva classificare la *Commedia* sia tra le opere poetico-retoriche, sia tra quelle filosofico-teologico-scientifiche. Nel primo gruppo compare un aggettivo che ha dato luogo a molte discussioni fra i critici: «fictivus». Si è voluto vedere, da parte di alcuni, un'allusione alla "finzione": la *Commedia*, secondo l'autore dell'Epistola a Cangrande, poggerebbe su una finzione, cioè il suo senso letterale non sarebbe vero, così come nelle allegorie classiche (allegorie «dei poeti», secondo una denominazione dello stesso Dante nel *Convivio*). Ma niente è più rozzo di una simile lettura: "fictivus" è solo uno dei "modi tractandi" riferito alle opere poetiche; ho, inoltre, mostrato che tali "modi tractandi" poetici venivano riferiti, negli *accessus ad auctores* medievali relativi a libri biblici anche a questi ultimi: certamente non è possibile immaginare che un commentatore medievale ritenesse che essi costituissero delle "finzioni"; gli autori di quegli *accessus* intendevano semplicemente dire, in quei casi, che anche la Bibbia si serve di modi poetici, pur essendo veritiera<sup>16</sup>.

L'autore dell'Epistola non sostiene, dunque, che il racconto del Poema dantesco sia una finzione. Perciò questo luogo dell'Epistola non è in contrasto con l'altro, che pure abbiamo visto, secondo il quale l'autore della *Commedia* ha potuto avere una visione: insomma, si tratterebbe, secondo l'estensore dell'Epistola, del resoconto di una visione raccontata anche con modi poetici, come spesso fa la stessa Bibbia. Del resto, Dante, nel quarto canto del *Paradiso* (vv. 27 sgg.), fa dire a Beatrice che le anime che il Pellegrino incontra dislocate nei singoli Cieli in realtà si trovano tutte nell'Empireo e che gli appaiono così per la pedagogia divina la quale vuol mostrare a lui, sensibilmente, i diversi gradi di beatitudine delle anime. Si noti che gli argomenti usati in questo luogo da Beatrice sono sovrapponibili a quelli di cui si serve San Tommaso (*Summa theologiae*, *Prima pars*, q. 1 a. 10) a proposito del "sensus parabolicus" che, secondo l'Aquinate, non è altro dal senso

---

16 Per questa materia cfr. PLACELLA, «Guardando nel suo Figlio...», cit., pp. 109 sgg.



letterale delle Sacre Scritture, sicché quando, ad esempio, il Sacro Testo attribuisce mani e piedi a Dio, intende riferirsi alla potenza divina (questo è il senso letterale, secondo San Tommaso, cioè quello che veramente intende dire l'autore sacro) e non certo alle mani e ai piedi. Ancora una volta la Sacra Scrittura si serve di espressioni metaforiche, proprio come si fa nello stile poetico; ed è quello che Dante, nel brano del *Paradiso* cui abbiamo accennato, dichiara di fare, e quello che l'Epistola a Cangrande intende parlando di "modus poeticus, fictivus" ecc., pur difendendo, nello stesso tempo, la veridicità del messaggio della *Commedia* (è vera la visione che l'autore di essa dice di aver avuta)<sup>17</sup>.

Non è impossibile, dunque, per un cristiano, ipotizzare che l'autore della *Commedia* abbia avuto un'esperienza mistica forte che poi abbia descritto elaborandola con i modi poetici, "fittivi", ecc. (dire che per un cristiano ciò non è impossibile non equivale, certo, ad affermare che l'esperienza narrata sia [assolutamente] vera: del resto, il cattolico sa che, secondo il noto insegnamento di Urbano VIII, i miracoli dei Santi sono oggetto di fede puramente umana: figurarsi le visioni di Dante!). Paolo VI, nel *Motu proprio Altissimi cantus* consacrato per l'appunto a Dante, scrive che nella *Divina Commedia* l'«ascesa, nel suo anelito di toccare ciò che è più intimo e più alto, diventa *epos* di grazia celeste, *epos* di esperienza mistica, di santità nelle modellature

---

17 Si veda quanto scrive Guido da Pisa a proposito della *Commedia*: «Rogo te autem, o lector, ut autorem non iudices sive culpes, si tibi videatur quod ipse autor in aliquo loco vel passu contra catholicam fidem agat, quia poetice loquitur et fictive. Et ideo iste liber dicitur Comedia, que est quoddam genus poesie ad quam spectat vera in tegumentis poeticis et propheticis ambagibus nubilare. Unde iste autor, quamvis theologus et fidelis, tamen ad cognoscendum Deum et adscendendum ad ipsum poeticas scalas facit. Et in hoc imitatus est non solum Platonem et Martialem, sed etiam Salomonem, qui more poetico condidit Cantica Canticorum, ex quibus gentiles sibi epythalamia vendicarunt». Più avanti lo stesso Guido scrive: «est sciendum quod ista Comedia continet quatuor sensus, quemadmodum et scientia sacre theologie. Currit enim in hoc poesia cum theologia, quia utraque scientia quadrupliciter potest exponi; imo ab antiquis doctoribus ponitur poesia in numero theologie. [...] Primus namque intellectus sive sensus quem continet Comedia dicitur hystoricus, secundus allegoricus, tertius tropologicus, quartus vero et ultimus dicitur anagogicus». Dante è teologo, ma teologo poeta: fa delle scale poetiche per ascendere a Dio. Ma la *Commedia* sembra avere una prerogativa rispetto alle altre produzioni poetiche: è un «quoddam genus poesie ad quam spectat vera in tegumentis poeticis et propheticis ambagibus nubilare»: dunque, ciò non è concesso ad ogni poesia. Altrove Guido afferma che non bisogna credere che i singoli personaggi posti da Dante nell'*Inferno* si trovino veramente lì: tutto ciò, infatti serve, secondo Guido, ad esemplificare un discorso sui singoli vizi di cui di volta in volta si parla. Ciò è in perfetta consonanza con quanto ho sostenuto sopra sul *sensus parabolicus* della *Commedia*.

più varie»<sup>18</sup>.

Quello che è certo è che, specialmente nel *Purgatorio* e in misura ancor maggiore nel *Paradiso*, la dimensione "mistica" è forte: le descrizioni di quest'esperienza nel *Paradiso* sono sovrapponibili a quelle dei grandi mistici cristiani.

#### IL PRIMO VERSO, L'ETÀ ANAGRAFICA DI DANTE E IL GIUBILEO

Ma cosa significa «Nel mezzo del cammin di nostra vita»<sup>19</sup>? Abbiamo visto che Guido da Pisa rispondeva: il sonno. Ma la interpretazione più comune, fin dai più antichi commentatori della *Commedia*, fu «all'età di trentacinque anni». Ciò anche in consonanza con il dato biblico: il Salmo 89, 10 recita che gli anni della vita sono settanta, ottanta se ci sono le forze. Lo stesso Dante, nel *Convivio* (IV, xxiii 6-10) aveva scritto che il culmine dell'età dell'uomo è ai trentacinque anni, dopo i quali incomincia la fase discendente. Del resto, più avanti, nel Poema, Dante dice di essersi smarrito in una selva prima che l'età sua fosse piena (*Inf.* XV, 49-54):

«Là sù di sopra, in la vita serena»,  
rispuos'io lui, «mi smarri' in una valle,  
avanti che l'età mia fosse piena.  
Pur ier mattina le volsi le spalle:  
questi m'apparve, tornand'io in quella,  
e reducemì a ca per questo calle».

È presente, qui, ancora più inequivocabilmente che nel primo verso del Poema, un riferimento ai trentacinque anni («prima che io raggiungessi il trentacinquesimo anno di età mi smarrii in una selva»).

Ma il primo verso della *Commedia* ci serve anche per definire la data del viaggio oltremondano di Dante. Il Boccaccio<sup>20</sup> ci informa di aver

---

<sup>18</sup> Su questo importante Documento pontificio si veda SCOTTI, *Sulla ricezione cattolica di Dante. La lettera apostolica* Altissimi cantus, nel volume a cura di Lia Fava Guzzetta, Gabriella Di Paola Dollorenzo e Giorgio Pettinari, *Dante e i Papi*. Altissimi cantus: riflessione a 40 anni dalla Lettera Apostolica di Paolo VI, Roma, Studium 2009, pp. 25-49.

<sup>19</sup> Si veda il Commento online (sul sito a cura di Robert Hollander, op. cit.) di NICOLA FOSCA: «L'associazione fra selva, metà della vita e cammino è riscontrabile in Guittone d'Arezzo (Ahi quant'ho che vergogni..., vv. 5-11), poeta 'maltrattato' dall'Alighieri». Per «nel mezzo» e «in principio» cfr. MARTINELLI, op. cit., pp. 90 sgg.

<sup>20</sup> Nel suo Commento a *Inf.* I: «E che egli fosse così [cioè che Dante avesse trentacinque anni quando si accorse del suo errore: "mi ritrovai"] assai ben si verifica per quello che già mi ragionasse un valente uomo, chiamato ser Piero di messer Giardino

sentito da un uomo che aveva assistito Dante nell'ultima malattia, nel 1321, che Dante stesso gli aveva detto, in quella circostanza, di avere 56 anni: il che ci dà come data di nascita del sommo Poeta il 1265 e, di conseguenza, come data del viaggio oltremondano compiuto, secondo il racconto del Poema, all'età di trentacinque anni, l'anno 1300. Questa data ci viene confermata dal canto XXI dell'*Inferno*, vv. 113-114, dove vien detto che il giorno precedente si sono compiuti 1266 anni dalla morte di Gesù. Bisogna ricordare che nel *Convivio* Dante aveva sostenuto che Gesù era morto all'età di 34 anni; da ciò si ricava ancora l'anno 1300 come data del viaggio. Ma Dante, nel XXI canto, ci ha voluto indicare, oltre l'anno, anche i giorni del viaggio. Questo avrebbe avuto inizio nel giorno che ricorda la morte di Gesù. Ora, nel Medioevo questo giorno era indicato nel 25 marzo.

Il viaggio oltremondano avrebbe avuto inizio, dunque, il 25 marzo dell'anno 1300. Altri, interpretando l'anniversario di cui a *Inf.* XXI, 13-14 con riferimento non al giorno fisso ritenuto nel Medioevo come quello della morte di Cristo, ma alla data mobile del Venerdì Santo, hanno ritenuto che Dante facesse appunto riferimento ad esso e siccome il Venerdì Santo del 1300 cadde l'8 aprile, questi studiosi pongono in quel giorno la data d'inizio del viaggio dantesco. Ma, in ogni caso, il viaggio è posto da Dante nei giorni della Redenzione, della Morte e Resurrezione di Gesù. Ciò è straordinariamente significativo: la Pasqua, il passaggio dalla morte alla vita<sup>21</sup>.

Ma il 1300 era anche l'anno del grande Giubileo indetto da Bonifacio VIII: un anno di salvezza, l'anno della grande perdonanza. Anche questo inserimento conferisce particolare significato e pregnanza all'intero Poema che narra una storia di salvezza. Una splendida e drammatica conferma del viaggio ultraterreno come avvenuto nell'anno del Giubileo ci viene dal II canto del *Purgatorio*, laddove l'anima di Casella dice che l'angelo nocchiero, da tre mesi, consente a tutte le anime raccolte sulla foce del Tevere, se lo vogliano, di salire sulla barca che le porterà alla spiaggia del Purgatorio: ma tre mesi prima era

---

da Ravenna, il quale fu uno de' più intimi amici e servidori che Dante avesse in Ravenna, affermandomi avere avuto da Dante, giacendo egli nella infermità della quale e' morì, lui avere di tanto trapassato il cinquantesimosesto anno, quanto dal preterito maggio avea infino a quel dì. E assai ne consta Dante essere morto negli anni di Cristo MCCCXXI, dì XIII di settembre; per che, sottraendo ventuno di cinquantasei, restano trentacinque; e cotanti anni aveva nel MCCC, quando mostra d'avere la presente opera incominciata».

21 Cfr. PLACELLA, *Giubileo e pellegrinaggio in Dante*, «Impegno e dialogo/13», Napoli, LER 2001, pp. 107-125. Per la data iniziale del viaggio dantesco si veda BRUNO BASILE, alla voce 'viaggio' nell'*Enciclopedia dantesca*, vol. V, pp. 995-999.

iniziato, appunto, il Giubileo (indetto da Papa Bonifacio con Bolla retroattiva del 22 febbraio 1300, con inizio effettivo il 25 dicembre 1299), sicché la condiscendenza dell'angelo, in contrasto con i precedenti divieti, si configura come dovuta all'indulgenza del grande Giubileo<sup>22</sup>.

Secondo alcuni antichi commentatori, Dante avrebbe iniziato a scrivere la *Commedia* proprio nell'anno del Giubileo: essi fanno, così, coincidere la data d'inizio del viaggio oltremondano con quella dell'inizio della composizione della *Commedia* (il Castelvetro dice che Dante, proprio nel partecipare a Roma al grande Giubileo, si sentì commuovere e pensò, contemporaneamente, alla propria conversione e a scrivere il Poema). È noto che Boccaccio sosteneva che il Poeta avesse composto i primi sette canti dell'*Inferno* prima dell'esilio, cioè prima del 1302 (*Inf.* VIII, 1: «Io dico, seguitando»). A questa datazione, specialmente in tempi recenti, sono state mosse molte obiezioni<sup>23</sup>. In effetti, essa sembrerebbe risultare troppo in contrasto con l'enorme salto esistente tra le opere precedenti e la *Commedia*, in particolare il *Convivio* e il *De Vulgari Eloquentia*. A parte l'incommensurabilità con la smisurata opera sull'aldilà, il suo timbro, il suo spessore unico nella storia della poesia, il salto è anche di poetica, di progetto d'arte; coloro che si ostinano, ad esempio, a commisurare la *Commedia* con le teorie linguistiche espresse nel *De Vulgari Eloquentia* perdono il loro tempo: lo stile, la lingua, additati nel trattato latino si riferiscono alla Canzone, un genere letterario considerato da Dante "tragico", di stile, cioè, soltanto alto (diremmo con l'Auerbach "separato", superbo, in una parola), mentre il linguaggio della *Commedia* è "sermo humilis", come ancora giustamente sosteneva l'Auerbach: una mescolanza di stile alto e di stile basso, una "commistione di stili" come nella Bibbia. Così pure non ottiene risultati chi pretende di applicare alla *Commedia* ciò che Dante dice nel *Convivio* a proposito dell'"allegoria dei poeti" e sullo stesso modo di trattare i quattro sensi (rimando ai miei lavori)<sup>24</sup>.

Il «cammin» del v. 1: la vita come cammino associata al concetto

---

22 «Avanti che l'età mia fosse piena»: quella pienezza, oltre al trentacinquesimo anno, potrebbe indicare anche l'acme della carriera politica di Dante il quale, proprio in quell'anno, ricoprì il priorato.

23 Si veda la "Nota" della Chiavacci Leonardi a p. 265 di DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, vol. I, *Inferno*, Milano, Mondadori 1991. La fabbrica del grande Poema dovette essere veramente complessa e mutevole nel tempo con cambiamenti di percorso.

24 PLACELLA, *La dinamica dei quattro sensi delle Scritture nell'esegesi patristica e scolastica, e in Dante*, in *Humanitas e Poesia. Studi in onore di Gioacchino Paparelli*, II, Salerno, Pietro Laveglia Editore 1990, pp. 711-797, e poi, con successive modifiche, in «Guardando nel suo Figlio...», cit., pp. 63-124.

biblico di Esodo come cammino di salvezza, nel pensiero cristiano.

## IL V. 2 E I QUATTRO SENSI

A proposito della “selva oscura” del verso 2, il Cassell<sup>25</sup> sintetizza le varie interpretazioni di essa nel secolare commento.

Sull'identificazione tra la selva e la vita presente concordano Jacopo di Dante, Chiose Marciane, Ottimo, Benvenuto, Anonimo fiorentino, Filippo Villani. Per una maggioranza di interpreti essa rappresenta la vita nei suoi significati meramente fisici, dominata dagli istinti, cioè la vita dell'ignoranza e del peccato, o il peccato stesso. Il Vellutello sembra essere stato il primo ad aver richiamato, a proposito della selva, *Conv.* IV, xxiv 12: «l'adolescente che entra nella selva oscura di questa vita [...]». Per il platonico Landino, la selva è il corpo<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> CASSELL, op. cit.

<sup>26</sup> La *selva oscura*. Secondo gli antichi commentatori si riferisce all'ignoranza (mi sembra siano la maggioranza. Si veda Iacopo: «Nel quale [mezzo del cammino della vita] essendo s'avide ch'egli era in una oscura selva, dove la dritta via era smarrita. Per la quale, figurativamente, si considera la molta gente che nella oscurità dell'ignoranza permane, con la quale è impossibile di procedere per la via dell'umana felicità, chiamandola selva, a dimostrare che differenza non sia da loro sensibile e razional soggetto al vegetabile solo. Onde propriamente di cotal gente selva d'uomini si può dire come selva di vegetabili piante»). Secondo altri si riferisce al peccato, alla vita viziosa. Grazioso: allora – Dante aveva 32-33 anni, secondo il commentatore – l'Autore era «peccator et viciosus et quasi in quadam silva viciorum et ignorantie»; il Lana: «vita viciosa»; il Selmiano (1337, sec. Hollander) interpreta «il mondo»: «si ritrovò in una selva scura, cioè il mondo. E pone il mondo per selva, per ciò che nel mondo ha tanta moltitudine di delictazioni che appena si sa l'uomo partire da esse; e se pure partire si vuole, chi non è amaestrato, è malagevole a sapersi partire e tornare a sé e seguire le virtù». Per Boccaccio la selva oscura è l'Inferno; il Landino interpreta secondo il suo platonismo: «l'uomo, arrivato all'età già matura [...] comincia a destare la ragione, et allora finalmente conosce sé essere in oscura selva, cioè l'animo suo essere oppresso da ignorantia et da vitii per la contagione del corpo»; Francesco Mazzoni dà di tutto il contesto una interpretazione di tipo orizzontale. La selva e i concetti analoghi (la “piaggia”, il “pelago”, “lo passo”) indicherebbero la vita attuale, con il peccato originale (FRANCESCO MAZZONI, *Saggio di un nuovo commento alla 'Divina Commedia'*, Firenze, Sansoni 1967, p. 27), con le sue contraddizioni. Mazzoni non insiste sul peccato, sull'abiezione di Dante, che invece appare rimproverata da Beatrice nel Paradiso Terrestre. Nel suo commento, Mazzoni indica nella *selva* e in concetti espressi da parole come “mare”, “fiumana” ed altre, la vita umana attuale, dopo il peccato originale, con tutte le sue contraddizioni, alla quale Dante guarda, oggettivandola e respingendola, dopo averne presa coscienza. Si noti che Dante lascia del tutto indeterminata la selva oscura: non la descrive mentre descrive la selva dei suicidi e la «divina foresta spessa e viva» del Paradiso terrestre, paragonandola alla pineta di Chiassi. Il luogo da dove Dante ha avuto accesso all'Inferno non è detto (a differenza di quanto avviene in Virgilio: Cuma).

Anche a partire dalla “selva oscura” si configura una importantissima moderna lettura della *Divina Commedia*. Nel canto XXIII del *Purgatorio*, nell’incontro con Forese Donati, Dante ci fa sapere che la selva di cui nel I dell’*Inferno* è la vita peccaminosa, un periodo di deviazione morale di Dante stesso («di questa vita mi trasse costui»); periodo del quale lo rimprovererà aspramente Beatrice nel XXX canto dello stesso *Purgatorio*.

Lucia Battaglia Ricci ha dimostrato che la selva oscura significa “anche” la vita peccaminosa, ma conserva il significato di selva. L’importante analisi della studiosa, consegnata ad un volume fondamentale<sup>27</sup>, conduce, attraverso analoghi sondaggi all’interno della *Commedia*, alla tesi secondo cui è il testo stesso del Poema a rivelare in esso la presenza dei quattro sensi biblici: ciò a prescindere dall’Epistola a Cangrande la quale chiede che la *Commedia*, appunto, sia letta secondo i quattro sensi della Bibbia (letterale-storico, allegorico, morale e anagogico). Questa è anche secondo noi la posizione di Dante. Essa, bisogna sottolinearlo, appare in contrasto con quella dell’Aquinate: è noto, infatti, che S. Tommaso aveva sostenuto che un autore umano non può andare al di là del senso letterale in quanto solo Dio può fare che le *res*, le realtà significate attraverso le parole, rimandino a loro volta ad altri significati (si tratta della cosiddetta “allegoria in factis”). Soltanto la Bibbia, dunque, oltre al senso letterale-storico (vero) ha anche il senso “spirituale” il quale si tripartisce in allegorico, morale o tropologico ed anagogico. La posizione espressa da San Tommaso (1224-1274) non viene mai discussa. Già in precedenza anche quando un autore applica i sensi biblici alla propria produzione poetica lo fa con un fondamentale *distinguo*: così Alano di Lilla (1120/28-1203), pur applicando i quattro sensi biblici alle proprie opere, invita il lettore a non badare al senso letterale, non vero, ma agli altri sensi. In questo caso ci troviamo solo apparentemente di fronte a sensi biblici; in realtà, non essendo vero il senso letterale, si tratta di una “allegoria in verbis”, cioè un’allegoria di tipo classico e non biblico<sup>28</sup>.

Ma l’autore dell’Epistola a Cangrande chiede proprio che la *Commedia* venga letta secondo i sensi biblici; non dice per niente che il senso letterale non è vero (anzi, difende quel senso letterale quando difende, come abbiamo visto, la possibilità da parte dell’autore di aver

27 LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Dante e la tradizione letteraria medievale*, Pisa, Giardini 1983.

28 Per la documentazione relativa rimando a PLACELLA, «Guardando nel suo Figlio...», cit., pp. 76 sgg.

avuto una visione).

Non si tratta di una questione di parole: ciò che chiede al lettore della *Divina Commedia* l'autore dell'Epistola a Cangrande della Scala è molto, anzi è troppo. Chiede di credere che Dante scriva come Dio (*Scrivere come Dio* è appunto il titolo di un famoso libro su Dante dello scrittore svedese Lagercranz)<sup>29</sup>, cioè che il suo testo è stratificato, possiede quattro sensi, come soltanto la Bibbia.

Già nel *Convivio* Dante aveva sottolineato la differenza fra l'allegoria dei poeti (in essa il senso letterale non è vero, è una «bella menzogna», ed è vero soltanto un senso allegorico costruito dal poeta; l'esempio del mito di Orfeo – che con il suo canto ammansiva le fiere e faceva muovere le pietre – narrato da Ovidio) e quella dei teologi della quale, però, in quel contesto non dice altro. La Bibbia, invece, ha il senso letterale vero e, all'interno di esso, il senso spirituale, che si tripartisce in allegorico, morale ed anagogico. Perché Dante poté pensare che alla sua opera principale si potessero applicare i quattro sensi biblici? Forse perché vedeva come disegnata da Dio l'*historia* del suo Poema, da Dio che gli aveva concesso la grazia della visione, dello straordinario viaggio nell'aldilà. Storia sacra, dunque, quella oggetto di narrazione nella *Commedia*, a sottolineare l'eccezionalità, anzi l'unicità della sua esperienza e della sua opera, in base alla missione universale, salvifica, ricevuta dall'Alto.

Guido da Pisa parla inequivocabilmente di allegoria biblica (cioè quadrifaria) per la *Commedia*, da lui indicata (sulla scia del profeta Ezechiele) come il libro scritto dentro e fuori: è proprio ciò che si dice del Libro sacro, e aggiunge che lo stesso Spirito Santo ha scritto con la penna di Dante delle pene dei dannati e della gloria dei Beati ed ha redarguito prelati, re e principi<sup>30</sup>.

Importante, a questo proposito, uno studio di Zygmunt Barański, anch'esso volto a rintracciare la polisemia nella *Commedia* partendo

---

29 OLOF LAGERCRANTZ, *Scrivere come Dio: dall'Inferno al Paradiso*, Milano, Lampi di stampa 1999.

30 Ecco, Guido a proposito della *Commedia*: «Ad istum certe poetam et ad suam Comediam potest referri illa visio, quam vidit Exechiel propheta; de qua visione sic scribit idem propheta: "Ecce manus missa ad me in qua erat liber scriptus intus et foris: et scripta erant in eo Lamentationes, Carmen, et Ve". Ista manus est iste poeta. Liber istius manus est sua altissima Comedia, que ideo scripta dicitur intus et foris, quia continet non solum licteram, sed etiam allegoriam». E un poco oltre lo stesso Guido, sempre a proposito di Dante: «Ipse enim fuit calamus Spiritus Sancti, cum quo calamo ipse Spiritus Sanctus velociter scripsit nobis et penas damnatorum et gloriam beatorum. Ipse etiam Spiritus Sanctus per istum aperte redarguit scelera prelatorum et regum et principum orbis terre».

soltanto dal testo di essa (lo studioso, tra l'altro, non crede alla paternità dantesca dell'Epistola a Cangrande). Barański nota che nessuno ha continuato il lavoro della Battaglia Ricci e che egli stesso si trova ad essere il primo a ripercorrerne la strada. Occorrerebbe anche, secondo me, continuare l'indagine impostata dalla Battaglia Ricci (già in un mio lavoro<sup>31</sup> ho indagato l'effettiva presenza del quarto senso, l'anagogia, all'interno della *Commedia*). Il Barański<sup>32</sup>, dunque, percorre in maniera affascinante il I canto dell'*Inferno* indicando il grande spessore dei personaggi (Dante e Virgilio) ben lontani, con ogni evidenza dal verso 63 in poi, cioè dall'apparizione di Virgilio in poi, dai poemi allegorici mediolatini.

La lettura quadrifaria della *Commedia*, cioè secondo i quattro sensi biblici, apre prospettive di concretezza, di ricchezza e di articolazione del dettato del Poema certamente ben maggiori di quelle che potesse prospettare il metodo figurale di Auerbach e con una maggiore rispondenza alla cultura dell'epoca e a quella dantesca in particolare (si voglia o non si voglia attribuire a Dante l'Epistola a Cangrande).

#### DIVINA COMMEDIA ED ESODO

È stato giustamente visto in quel «mi ritrovai» di *Inf.* I, 2 l'indicazione di un improvviso accorgersi, di un improvviso aprire gli occhi, una sorta di subitanea illuminazione. Porrei questo «mi ritrovai» in relazione con una situazione biblica: in Es 2, 11-14 Mosè è presentato due volte come chi «esce» (v. 11), «esce» dai «suoi fratelli»: «Mosè per primo compie un esodo da sé stesso, e uscendo riconosce in quel popolo di schiavi dei fratelli», come afferma lo Spreafico<sup>33</sup>. Definirei un «pre-esodo» questo di Mosè: Mosè «esce» e «vede» l'oppressione dei suoi fratelli (anche Dante fa un primo esodo quando si «ritrova» nella selva oscura, nel senso che abbiamo visto di «accorgersi» di esservi). Questo improvviso prendere coscienza in quanto «usciti» (esodo, appunto) da sé stessi<sup>34</sup>.

31 PLACELLA, *Dante e l'anagogia*, «Studi Medievali e Moderni», 1/2003, pp. 71-86.

32 ZYGMUNT BARAŃSKI, *Dante e i segni*, Napoli, Liguori 2000.

33 Cfr. AMBROGIO SPREAFICO, *Il Libro dell'Esodo*, Roma, Città nuova 1992.

34 Il CASSELL, op. cit., elenca le interpretazioni del «mi ritrovai», che si possono sintetizzare, da una parte, nel «s'avede» di Jacopo Alighieri e poi del Landino e del Vellutello; dall'altra in «mi trovai di nuovo»: è la tesi che segue il Cassell e indicherebbe una recidiva nella caduta nel peccato. Non sono d'accordo: il verbo «ritrovare» ricorre sei volte nella *Divina Commedia* e una sola volta ha il senso iterativo (in *Inf.* VIII, 102: il personaggio Dante, di fronte al rifiuto dei diavoli di far passar oltre Dante e Virgilio dice: «e se 'l passar più oltre ci è negato, / ritroviam l'orme nostre insieme ratto»).



Subito dopo, quando il personaggio Dante esce dalla selva e si avvicina al colle, vi è il paragone col naufrago il quale «uscito fuor del pelago a la riva / si volge a l'acqua perigliosa e guata». Mosè «salvato dalle acque» (Es 2, 10), secondo l'etimologia popolare del nome: anche Dante si presenta come un "salvato dalle acque"<sup>35</sup>.

Il motivo dell'Esodo, si sa, è potentemente richiamato più volte esplicitamente da Dante: nel secondo canto del *Purgatorio* le anime appena approdate alla spiaggia dell'Isola cantano il Salmo *In exitu Israel de Aegypto*, evidentemente secondo il senso anagogico e così Beatrice, nel XXV canto del *Paradiso*, afferma che Dante è venuto «d'Egitto in Ierusalemme», cioè dalla terra, piena di oscurità e di male, nella celeste Gerusalemme, nel Paradiso; e il medesimo Salmo 113 (nella numerazione della Vulgata) viene citato nel *Convivio* a proposito del senso anagogico e nell'Epistola a Cangrande a proposito di tutti e quattro i sensi biblici. L'impronta dell'Esodo nella *Commedia* viene splendidamente confermata dai famosi versi 22-24 del XXXIII canto del *Paradiso*, in riferimento al personaggio Dante: «or questi, che da l'infima lacuna / de l'universo infin qui ha vedute / le vite spiritali ad una ad una», un itinerario esodico molto forte, se l'esodo biblico è, come è stato osservato, non solo un'uscita dall'Egitto verso la Terra Promessa, ma un itinerario a Dio (l'incontro con Dio, nel deserto, sempre secondo Spreafico, ne è una tappa culminante).

Altro elemento esodico è, nel I canto dell'*Inferno*, il deserto, appunto: «ripresi via per la piaggia diserta», v. 29; «nel gran deserto», v. 64; e l'apparizione delle tre fiere che impediscono al Dante personaggio di salire al colle (vv. 31-60) sono in relazione con le tentazioni nel deserto presenti nel libro dell'Esodo e poi con quelle di Gesù nel deserto

---

35 Già il Singleton accostava questo passo all'Esodo di cui si narra nella Bibbia: anche qui si tratterebbe di un uscire dal mare, come gli Ebrei salvati dalle acque del Mar Rosso. In realtà l'intera *Divina Commedia* sembra attraversata da questa realtà centrale per la tradizione ebraica e cristiana, quella dell'Esodo, appunto. Ancora il Singleton vede la discesa del personaggio Dante attraverso l'Inferno e poi la risalita e l'uscita, appunto, verso la spiaggia del Purgatorio, come un ricalco delle vicende esodiche. Vi sarebbero anche altri elementi corrispondenti al racconto dell'Esodo, ad esempio, la presenza dei giunchi, corrispondenti al Mar dei Giunchi di cui parla il libro biblico; e poi la presenza dell'angelo sulla spiaggia del Purgatorio, così come nell'Esodo, durante la traversata del deserto, vi è la presenza tangibile di Dio, in particolare nella nube (Es 40, 34). Nella selva oscura anche vi è un'apparizione soprannaturale, quella di Virgilio; e anche, aggiungerei, si apre una ben più alta luce soprannaturale nel racconto di Virgilio (lo vedremo nel secondo canto) circa l'intervento, in Paradiso, della Vergine Maria, di Santa Lucia e di Beatrice a favore di Dante in difficoltà: si tratta di una grande luce che squarcia l'oscurità della selva.

(dove convive con le bestie selvatiche: Mc 1, 12).

Inscritto, dunque, nelle vicende dell'Esodo il Poema sacro (in particolare questo primo canto) e, come abbiamo visto prima, in quelle della Pasqua: ma Pasqua ed Esodo sono, a loro volta, strettamente connessi tra loro, come ben sa chi conosce la Bibbia.

## IL TEMPO DELLO SMARRIMENTO DI DANTE

A trentacinque anni, nell'anno Santo, nell'anniversario della morte redentrice di Gesù, nell'anno culminante della propria carriera politica, quello del priorato, Dante (il personaggio Dante) si accorge («mi ritrovai») di essere nella selva oscura: non sa come vi è entrato (aveva tanto sonno quando abbandonò la verace via; per l'accostamento del peccato al sonno è stato richiamato S. Agostino<sup>36</sup>). Dunque, se non sa come v'entrò, non sa neppure quando vi entrò: la «notte ch'ì passai con tanta pièta» è dunque non il tempo in cui è stato nella selva, bensì quello a partire dal quale ha preso coscienza di esservi e perciò ha sofferto. Più tardi (*Inf.* XV, 49-51) dirà: «mi smarri' in una valle, / avanti che l'età mia fosse piena». Dunque lo smarrimento non è avvenuto ai trentacinque anni ma prima di quell'età (alcuni critici tentano di quantificare la durata dello smarrimento: dieci anni, dalla morte di Beatrice nel 1290 fino al 1300, appunto, coincidente col tempo della «decenne sete» di cui parla Dante nel Paradiso terrestre: *Purg.* XXXII, 2).

Lo stato di peccato precedente a questa presa di coscienza ci si presenta come una situazione di ottundimento, di sonno, di apatia. Già questo prendere coscienza è stata una grazia, prima ancora che il personaggio potesse far niente, nel suo mutismo assoluto, in quel suo stato che è peggiore di una disperazione, in quanto è "sonno" inerte che tarpa ogni iniziativa spirituale<sup>37</sup>. Non c'è possibilità di un grido, di un'invocazione.

L'atmosfera scura, da incubo, che Dante presenta: lo smarrimento della strada, il sentimento di paura solo a pensarci, l'amarezza di poco inferiore alla morte, il colle illuminato ma subito dopo le tre mostruo-

---

<sup>36</sup> Vedi nota successiva.

<sup>37</sup> «Io non so ben ridir com'ì v'intrai». Si tratta del mistero del male morale. Il "sonno": stato di torpore e di incoscienza determinato dal peccato (vd. le "auctoritates" raccolte da Mazzoni sul sonno: S. Agostino [*Enarr. in Ps.* LXII, 4]: il sonno fisico, indispensabile; ma quello dell'anima, no. «Somnus autem animae est oblivisci Deum suum. Quaecumque anima oblita fuerit Deum suum, dormit»). Graziolo: "somnus accipitur pro peccato"; Ottimo: "sonno è immagine di morte"; per Boccaccio si tratta del "sonno mentale", dal quale ci vuole svegliare S. Paolo: "Hora est iam nos de somno surgere": cfr. MAZZONI, op. cit., pp. 55 sgg.

se fiere che gli danno angoscia mortale e paura, e il rovinare di nuovo nella selva e l'aggrapparsi disperato a quell'ombra che gli appare; tutto ci dà la misura dell'angoscia connessa alla situazione mortale nella quale si trova Dante, intonata alla prima parte del Cantico di Ezechia.

Il Dante personaggio, in quella estrema situazione, non sa nulla, non è in grado di valutare nulla; ma il Dante poeta sa che quella situazione è dovuta allo smarrimento della diritta via. E sa che la diritta via è Cristo; anzi, tutto ciò egli dice in maniera anche non troppo criptica: la "via" del verso 3, la "vita" del verso 1, la "verace" ("via") del verso 12 ci portano alla frase di Gesù: «Io sono la Via, la Verità, la Vita», cap. 14 del Vangelo di Giovanni; così che il Dante poeta pone fin dall'inizio il suo Poema come cristocentrico, egli che lo terminerà proprio con la contemplazione del mistero dell'Incarnazione della Seconda Persona della Trinità.

Il Cassell sostiene che è implicito, nei primi 61 versi del I canto dell'*Inferno*, che il fallimento del personaggio Dante è dovuto al fatto che egli era lontano dal Cristo; lo stesso Cassell richiama *Par. VII, 35-39*, dove questo concetto sarebbe esplicitato: è Beatrice che parla della Caduta, del peccato originale. Con una allusione ancora più esplicita a Gv 14: «questa natura al suo fattore unita, / qual fu creata, fu sincera e buona; // ma per sé stessa pur fu ella sbandita / di paradiso, però che si torse / da via di verità e da sua vita».

Al verso 7 «Tant'è amara che poco è più morte»: lo stato di peccato, preludio alla perdizione eterna, che sfocia paurosamente in essa, sì che è di poco meno amara della morte eterna. I mistici illustrano in maniera drammatica questa predisposizione all'*Inferno*, come un pre-gustarlo, come un tragico scivolare verso di esso, da parte dei peccatori: mirabili le pagine di Santa Caterina da Siena in proposito<sup>38</sup>.

---

38 «Questa seconda repressione, carissima figliuola, è in facto, perché è gionto a l'ultimo dove non può avere rimedio, perché s'è conducto a la extremità della morte, dove il vermine della coscienza (del quale Io ti dixi che era aciecatò per lo proprio amore che egli aveva di sé), ora, nel tempo della morte, perché vede sé non potere escire delle mie mani, questo vermine comincia a vedere, e però rode con repressione se medesimo, vedendo che per suo difecto è conducto in tanto male. Se essa anima avesse lume che cognoscesse, e dolessesi della colpa sua non per la pena de l'inferno che ne le séguita, ma per me che m'ha offeso che so' somma ed eterna bontà, anco troverebbe misericordia. Ma se passa el ponto della morte senza lume, e solo col vermine della coscienza, e senza la speranza del Sangue; o con propria passione, dolendosi del danno suo più che de l'offesa mia; egli giogne a l'eterna dannazione». SANTA CATERINA DA SIENA, *Libro della divina dottrina volgarmente detto Dialogo della divina Provvidenza*, a cura di Matilde Fiorilli. Seconda edizione interamente riveduta da Santino Caramella, Bari, Laterza 1928, cap. XXXVII, p. 68.

L'espressione risale alla Bibbia: Eccle 7, 27 «amariorem morte», detto, dal pessimista Qoelet, della donna: «et inveni amariorem morte mulierem».

Al verso 8 il Poeta parla di un "bene" che avrebbe trovato nella selva, grazie al quale egli dirà delle altre cose che ha visto in essa. Ma qual è questo «ben»? Molti commentatori rispondevano: Virgilio. E appare soluzione *facilior*. Varie altre risposte sono state date. Per il Buti il bene è «lo ragguardamento del pianeta [cioè il sole] sopra il monte e l'apparimento, conforto et ammaestramento di Virgilio», e a proposito del senso allegorico lo stesso Commentatore scrive:

Et all'ultimo rende le cagioni, perché s'indusse a narrare di questa selva, dicendo che per trattar del ben che vi ritrovò, dirà dell'altre cose che non sono bene, ch'elli v'ha conosciute. Dubiterebbersi che cosa di bene può essere nella vita mondana viziosa, a che si può rispondere che è la grazia preveniente da Dio che fa desiderare d'uscire di tale vita: et appresso, la grazia illuminante che ci ammaestra come doviamo fare a uscirne, l'una e l'altra significata per lo pianeto, che vide sopra il monte: e la grazia cooperante, che mosse Virgilio; cioè la ragione di Dante, che di tal vita facesse uscire la sensualità. Non che voglia dire che di questo sia cagione la vita viziosa mondana; ma che da Dio sopravviene tale aiuto alcuna volta a chi è in essa, come mostra di sé; e per questo vuole indurre li altri che sono in tal vita a sperar quel medesimo, e sperando cercarlo et addomandarlo.

Acute le Chiose ambrosiane, secondo le quali «il bene fu l'occasione e la guida al gran viaggio, mediante il quale ei fu 'di servo tratto a libertate'». Francesco Mazzoni condivide l'interpretazione di Pietro di Dante nella seconda e terza redazione del suo commento: la presa di coscienza da parte del personaggio Dante della propria condizione di spirituale disvalore e l'inizio di un processo di interiore illuminazione<sup>39</sup>.

Ma forse il «ben» è, oltre a ciò, il superamento della paura in base al racconto da parte di Virgilio del "prologo in Cielo", sicché si può ben dire che la selva *oscura* s'illumini quando si parla di Maria, di Lucia e di Beatrice, e della Corte del Cielo che si è interessata a Dante e che gli permette un viaggio di redenzione (si pensi alla classica in-

---

39 MAZZONI, op. cit., p. 52.

interpretazione secondo cui Maria rappresenta la Grazia preveniente, Lucia la Grazia illuminante e Beatrice la Grazia cooperante) come vedremo nel II canto<sup>40</sup>.

I poemi epici dovevano iniziare *in medias res* e così è stato della *Comedia*, con quel ritrovarsi da parte del personaggio Dante «nel mezzo del cammin di nostra vita»: «il principio, la fine e il mezzo dei tempi» (Sap 7, 18). Periglioso il mezzo della vita: tanto che Gesù vi muore (Gesù muore al culmine della vita, dice Dante nel *Convivio*).

Dunque il mezzo del cammin di nostra vita, luogo periglioso, è diventato, grazie a Cristo, luogo di salvezza e di redenzione. Altro motivo di speranza all'inizio del Poema.

Il Poema racconta una Storia non del principio, ma del mezzo: il mezzo è la Redenzione, ma anche il pericolo; la redenzione dal pericolo. Si tratta di una storia drammatica colta "nel mezzo", cioè a partire da esso. Filosofia pratica, morale, non principalmente metafisica, quella della *Commedia*, così come detto nell'Epistola a Cangrande.

Anche Gesù incomincia ad operare "nel mezzo" prendendo l'uomo così com'era diventato dopo il Peccato e non com'era al principio. In effetti, l'evangelista Giovanni, che pur inizia con l'ἄρχή (l'origine divina del Cristo) non presenta racconti dell'Infanzia. Dante incomincia nel mezzo, anche se poi mostra l'uomo in origine (Paradiso Terrestre). Del resto anche il Vangelo di Giovanni, pur iniziando "In Principio", subito dopo presenta Gesù nel mezzo del cammino della vita, all'età di circa trent'anni<sup>41</sup>.

---

40 Anticipiamo qui osservazioni circa l'«oscura costa» del v. 40 del canto II: «Tal mi fec'io in quella oscura costa: per ciò che mostra non fossero ancor tanto andati, che usciti fossero del luogo oscuro, nel quale destandosi s'era trovato». Questa di Boccaccio mi sembra la migliore e più naturale spiegazione. Così Benvenuto: «Ordina sic literam: e tal me faccio in quella oscura costa, idest, in illa descensione obscura propter tempus nocturnum, et naturam ipsius viae, quia relabebatur in vallem viciorum». Bernardino Daniello, *Inf.* II, vv. 37-42: «Il mutar proposito e desister dalla cominciata impresa, alcuna volta è prudenzia, e questo è quando rettamente si giudica poterne resultar vergogna o danno; ma quando si lascia per fuggir fatica e darsi all'ocio, è pusillanimità, come 'l poeta vuol inferir che fu la sua *in quella oscura costa*, che era del colle, le spalle del quale la mattina havea vedute vestite de' raggi del sole, e lungo del quale essi s'eran mossi verso 'l camino alto e silvestro, per discender alla porta dell'Inf., come vedremo nel seguente canto, che feron poi. Oscura, perché già il sole era andato sotto in occidente, e la costa guardava in oriente, che tanto più oscura veniva ad essere». Per Daniello, dunque, la costa è la selva; per altri no, ma così è pure in Castelvetro: «In quella oscura costa, non mi movendo da quel luogo, dove gli era apparito Virgilio».

41 Molto significativo è il rimando delle rime di *Inf.* I, 4-9 ad alcune della Lauda 50 di Iacopone da Todi operato da PASQUAZI, op. cit., p. 36 sgg.

ANCORA SU *DIVINA COMMEDIA* ED ESODO

Il personaggio Dante (vv. 13 sgg.) esce dalla selva e raggiunge i piedi di un colle illuminato dal sole. Come vedremo, questo esodo rimane incompiuto, in quanto Dante non riesce a salire in cima al colle: l'esodo sarà realizzato dopo il viaggio infernale, quando il *viator*, *uscito* a riveder le stelle (*Inf.* XXXIV), si trova sulla spiaggia del Purgatorio, sale su su lungo la Montagna (realizzazione della mancata ascesa del colle, di cui al primo canto dell'*Inferno*), e poi, anagogicamente, sale lungo i Cieli fino all'«ultima salute», nella Patria Beata, la Celeste Gerusalemme, raggiunta sia pure solo temporaneamente (si veda ancora il mio citato saggio sulla Anagogia).

Ma cosa rappresenta il colle illuminato dal sole?<sup>42</sup> Oltre a interpre-

---

42 «Ma poi ch'ì fui al piè d'un colle giunto». Il colle per alcuni antichi commentatori è la contemplazione (Daniello, Landino, Vellutello) o la Scrittura (Boccaccio), o la virtù, che porta l'uomo al cielo, così come la valle è il vizio, che lo conduce all'*Inferno*. «Or vedi quanta è la stolizia de l'uomo, che si fa debile colà dove Io l'ho facto forte, ed esso medesimo si mette nelle mani delle dimonia. Unde Io voglio che tu sappi che nel punto della morte, essendo entrati nella vita loro sotto la signoria del dimonio (none sforzati, però che non possono essere sforzati come detto t'ho, ma volontariamente si sonno messi nelle mani loro), giognendo poi a l'extremità della morte con questa perversa signoria, essi non aspettano altro giudicio, ma essi medesimi ne sonno giudici con la coscienza loro e come disperati giogliono a l'eterna dannazione. Con l'odio strengono l'inferno in su la extremità della morte; e prima che egli l'abbino, essi medesimi co' loro signori dimoni pigliano per prezzo loro l'inferno» (SANTA CATERINA DA SIENA, op. cit., p. 80). «Vallis est vicinior centro, et, per consequens, Inferno, qui est in centro terre»: Benvenuto; «Qui mons significat viam virtutum, que est arta, ducens ad vitam, ut habetur in evangelio; sicut vallis significat viam vitiorum, que est ampla, ducens ad mortem»: Buti. Per altri il colle indica l'altezza dell'umana felicità (Ottimo); il Sole, la sapienza (Landino; ma c'è Guido per il quale il «pianeta che mena dritto altrui per ogne calle» è «stella Venus») o la grazia illuminante (Vellutello). Per MAZZONI, op. cit., si tratta della felicità naturale, di cui già aveva parlato Dante nel *Convivio* e poi nella *Monarchia*. Il sole, certamente, come documenta Mazzoni, è Dio (varie testimonianze; Mazzoni cita S. Tommaso e, sulla scorta del Casella, il *Cantico* di S. Francesco: «de Te Altissimu porta significazione»; per Mazzoni il sole, in senso letterale, è il sole sensibile e per metafora immagine di Dio Creatore; in senso allegorico è la divina Bontà come *lumen intelligibile* che penetra nel cuore dell'uomo purificandolo dal peccato e dall'ignoranza: p. 71); la *valle*, dice Mazzoni, è lo stesso che la selva. Gli antichi commentatori facevano notare che essa, trovandosi in basso, è più vicina all'*Inferno*, mentre il colle è più vicino al cielo. Si è anche parlato, a proposito di *selva*, *colle*, *sole* di allusioni ai tre regni oltremondani, rispettivamente: *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* (ALBERTO CHIARI, *Dalla selva oscura al vestibolo dell'Inferno*, in *Lectura Dantis Modenese, Inferno*, Modena, Banca Popolare dell'Emilia 1984, p. 17). Lo stesso studioso scrive che il colle è «immagine evidente del necessario, progressivo, superamento di tutti i peccaminosi allettamenti terreni, immagine evidente della necessaria, progressiva, ascesa purificatrice di tutte le colpe; e quindi, immagine e figura del *Purgatorio*».

tazioni a sé stanti (quali “la contemplazione”, come il Landino e tra i moderni il Pagliaro), s’è pensato, da parte di molti, alla felicità naturale, quella di cui Dante parla nel IV trattato del *Convivio* (cap. IV, par. I) e nel III libro della *Monarchia*. Comunque sia, non bisogna pensare, in Dante, ad una soluzione “laicistica”: in lui il fine naturale non è un assoluto, anzi si trova in un contesto in cui c’è anche il fine soprannaturale dell’uomo. Il sole è chiaramente, nel Medioevo, simbolo di Dio («De Te, Altissimu, porta significatione», canta San Francesco): lo stesso Dante, nel *Convivio*, aveva scritto che nessuna cosa è più degna di simboleggiare Dio che il sole. Dunque, se di felicità naturale si tratta, a proposito del colle, essa è illuminata da Dio, dalla sua Grazia.

La situazione del personaggio Dante che, attraversata la spiaggia *diserta* costituita dalla selva, si accosta al colle è analoga a quella di Mosè che si accosta al Monte di Dio: «Mosè stava pascolando il gregge di Ietro, suo suocero, sacerdote di Madian, e condusse il bestiame *oltre il deserto e arrivò al monte di Dio, l’Oreb*». (Es 3, 1). Anche qui, dunque, Esodo.

La situazione del protagonista che esce del pelago alla riva è anch’essa esodica<sup>43</sup>: Mosè «salvato dalle acque» (Es 2, 10), secondo l’etimologia popolare. Anche Dante si presenta come un “salvato dalle acque” («e come quei che con lena affannata / uscito fuor del pelago a la riva»)<sup>44</sup>; e si ricordi il senso fortemente negativo che hanno spesso le acque nella Bibbia.

Al verso 30 «sì che ’l piè fermo sempre era ’l più basso»: ciò mentre il personaggio Dante cercava di ascendere il monte<sup>45</sup>.

---

43 SPREAFICO, op. cit., p. 28.

44 «Lo passo / che non lasciò già mai persona viva». Per MAZZONI, op. cit., p. 83, il *passo* è la *selva* da cui il Poeta si è andato allontanando, cioè la nostra vita attuale, qui colta come luogo ove si compie il passaggio nostro nel tempo, e respinta dal Poeta nell’atto stesso che ha ripreso coscienza dei fini naturali e soprannaturali di ogni creatura. Il problema è se intendere *che* soggetto oppure oggetto e, di conseguenza, *persona viva*, oggetto ovvero soggetto. *Passo*, per Mazzoni, è sempre nell’area semantica della selva-valle; gli antichi o interpretavano il passo che non lasciava che alcuna persona che lo attraversasse rimanesse in vita (il peccato uccide l’anima), oppure “il passo che nessun vivente ha evitato di attraversare” in quanto anche il giusto pecca sette volte al giorno, secondo la Scrittura. Benvenuto espone due interpretazioni: 1) tutti quelli che passano per la via dei vizi spiritualmente muoiono; 2) nessun vivente (tranne Cristo e Maria) è esente da peccato: nel primo caso, *persona viva* «stat pro apposito verbi», nel secondo «pro supposito, et debet poni a parte ante verbum».

45 Cfr. MALATO, op. cit., p. 27.

## LE TRE FIERE

La presenza delle tre fiere è stata posta in relazione a vari testi medievali, elencati dal Fallani (nel suo Commento a *Inf.* I, 31): una visione narrata nella vita di S. Domenico scritta da Teodorico di Appoldia, la visione di Daniele profeta interpretata da Riccardo da San Vittore, la visione di Geremia (che leggeremo più oltre) commentata da Ugo da S. Caro, l'opuscolo XXII di S. Pier Damiani *De quadragesima et quadraginta duabus hebraeorum mansionibus*, le opere di Ugo da San Vittore e l'*Expositio in Apocalypsim* di Gioacchino da Fiore (oltre ai Bestiari medievali). Il tutto è da ricondursi a Geremia 5, 6:

Per questo:  
usciranno i leoni dalla foresta  
per sbranarli,  
dalla steppa verranno i lupi per sgozzarli,  
i leopardi staranno in agguato  
vicino alle loro città.  
Se usciranno, saranno dilaniati  
perché hanno aumentato i loro peccati  
e si allontanano sempre più da Dio.

Con riferimento a San Giovanni Evangelista, è stato detto che le tre fiere corrispondono ai tre impedimenti radicali (1Gv 2, 16-17): «Omne quod est in mundo, concupiscentia carnis est, et concupiscentia oculorum, et superbia vitae»; (si ricordi, a proposito della liberazione da ogni impedimento, il «Tu m'hai di servo tratto a libertate» di *Par.* XXXI, 85: anche qui esodo, che completa quello attuato con la guida di Virgilio [*Purg.* XXVII, 142]). La lonza sarebbe la "concupiscentia carnis", la lussuria; il leone la "superbia vitae", cioè la superbia e la lupa la "concupiscentia oculorum", la smodata, insaziabile bramosia, la *cupiditas* (secondo S. Tommaso è «inordinatus appetitus cuiuscumque boni temporalis» e San Paolo la definisce «radix omnium malorum»: è proprio quello che pensa Dante) la quale include anche l'avarizia: essa, per Dante, è la genesi del male del mondo; ha origine dall'Inferno ed è causata dall'invidia del diavolo (v. 111)<sup>46</sup>. Dante vede sempre la

---

46 «Avarus enim vir inferno similis est. Infernus igitur quantoscunque devoraverit, nunquam dicit satis est; sic etsi omnes thesauri terrae confuxerint in avarum, non satiabatur. Alienum te facito, fili, ab hoc» (BASILIUS CAESARAEAE, *Admonitio ad filium spiritua-lem*, P. L. 103, col. 0691). Altro tema biblico, un'altra *crux*, quella di *Inf.* I, 111 dove si dice che il Veltro cacerà per ogni villa la lupa e la rimetterà nell'Inferno «là onde 'nvidia



sede privilegiata della lupa nella Curia Romana, nella bramosia degli ecclesiastici e vedrà un provvidenziale rimedio negli Ordini Mendicanti, quello francescano e quello domenicano (si vedano i canti XI e XII del *Paradiso*)<sup>47</sup>.

Dante viene tentato, nel deserto, come Gesù durante i 40 giorni (e come già gli Ebrei nei 40 anni), con la presenza anche delle «fiere»,

---

prima dipartilla». Noi siamo stati in grado, in base all'esame dell'esegesi biblica e della teologia del tempo, di escludere l'interpretazione, che pure attraversa l'intero secolare commento a Dante e giunge fino agli ultimissimi studi, secondo cui "invidia prima" sarebbe il diavolo in quanto "invidiò" Dio (posizione, questa attribuita a Dante, di tipo manicheo: un Principio del Bene, Dio, e un Principio del Male, Satana): per i teologi, in particolare per San Tommaso, è impossibile un'invidia dell'Angelo (poi decaduto) verso Dio. È vero che la Scrittura dice che la morte fu introdotta nel mondo dall'invidia del diavolo (Sap 2, 24) ma si tratta, secondo i Commentari patristici e medievali di questo passo scritturistico, compreso San Tommaso, di invidia nei confronti dell'uomo, non nei confronti di Dio. La lupa-cupidigia-avarizia, causa di tutti i mali dell'umanità, secondo Dante, fu introdotta nel mondo dall'invidia del diavolo, il quale, a sua volta, era stato perduto dalla superbia (superbia=aversio a Deo; concupiscentia=conversio ad creaturas, secondo San Tommaso, le due principali fonti del peccato). Dunque, il "prima" di *Inf. I*, 111 non può che essere avverbio (=primum): "in origine", "là onde, in origine, l'invidia diabolica per il genere umano, la fece venire". Uno degli esempi della trasparenza che acquista il testo dantesco dalla conoscenza della Bibbia, dei Commentari di essa e della teologia che da tutto ciò proviene. Ma per la documentazione relativa a queste nostre affermazioni rimandiamo al già annunciato nostro studio di prossima pubblicazione. Sulle tre fiere vd. ora MARTINELLI, cit., pp. 94 sgg.

47 «Pur riconoscendo nella superbia, che indusse Lucifero a ribellarsi a Dio, il primo e il più grave dei peccati e ponendo l'avarizia tra le colpe di incontinenza, Dante per il suo temperamento morale e per i suoi ideali di riformatore non cessò tuttavia di condividere nell'intimo della coscienza il diverso parere di coloro che avevano ravvisato nell'avarizia la colpa più grave contro lo spirito del Cristianesimo». (ETTORE BONORA, voce 'avarizia' dell'*Enciclopedia dantesca*, cit.); e cioè Sant'Agostino, il quale aveva indicato nell'avarizia il massimo dei vizi in quanto ostacola la carità. San Tommaso temperò questo giudizio. Per il Mariano: «in *Inf. I* l'avarizia è intesa nel senso antico, latino e italiano di cupidigia [...] cupidigia a cui in fondo si riduce ogni peccato di incontinenza come sfrenato appetito». E l'Ottimo scrive che «'cupiditate' è il falso amore per le cose mondane». Huizinga citato dal PASQUINI (voce 'cupidigia' dell'*Enciclopedia dantesca*) scrive splendidamente nell'*Autunno del Medioevo* che mentre l'orgoglio era stato il peccato del tempo antico, quello feudale, dove la componente denaro non era preponderante, nel XIII secolo nella coscienza comune l'avarizia ne aveva preso il posto: «Sembra che, soprattutto dal secolo XIII in poi, la convinzione che fosse la sfrenata avarizia a corrompere il mondo, abbia scacciato la superbia dal suo posto di primo e più fatale dei peccati nella valutazione della gente [...]. La valutazione della dignità umana diventa un calcolo aritmetico». Tragica e tremenda e terribilmente attuale quest'ultima frase: quante guerre, quanti eccidi, quanti omicidi si compiono in base a questi "calcoli aritmetici"! Tutta la *Commedia* è attraversata da riferimenti ai tragici effetti della cupidigia, dell'avarizia (vd. le voci 'cupidigia', 'cupidità', 'cupido', 'avarizia', 'avaro', 'lupo'á' nel Poema).

secondo il racconto di Mc 1, 13. Il personaggio Dante va incontro a tre tentazioni, proprio come Gesù. Prendiamo il racconto di Mt 4, 1-11: Gesù, nel deserto, viene tentato tre volte dal diavolo. La terza di queste tentazioni ci appare analoga alla terza di Dante. Mt 4, 8-11:

Di nuovo il diavolo lo condusse con sé sopra un monte altissimo e gli mostrò tutti i regni del mondo con la loro gloria e gli disse: "Tutte queste cose io ti darò, se, prostrandoti, mi adorerai". Ma Gesù gli rispose: "Vattene, satana! Sta scritto:

*Adora il Signore Dio tuo*

*E a lui solo rendi culto".*

Allora il diavolo lo lasciò ed ecco angeli gli si accostarono e lo servivano.

Una tentazione sul potere e la gloria, un'idolatria per possedere tutto al di fuori di Dio e contro Dio. La risposta di Gesù è vittoriosa e definitiva: «Vattene, satana». Il personaggio Dante non ha la stessa forza e la stessa autorità. Anche per lui il ciclo delle tentazioni si conclude nettamente con la terza, ma si conclude con una sconfitta: egli «ruina in basso loco», arretra di fronte alla lupa. Viene il soccorso (Virgilio, come gli angeli di cui parla il brano evangelico), ma dovrà fare un lungo cammino per scampare al pericolo.

La lonza, dunque, secondo gli antichi commentatori, è la lussuria (ma secondo il Lana è la "vanagloria", secondo il Castelvetro l'invidia), il leone la superbia (secondo il Daniello, l'ambizione), la lupa la cupidigia, l'avarizia (Francesco Mazzoni vede quest'ultima come un restringimento di significato rispetto alla *cupiditas*).

Interessante una notazione del Cassell secondo cui non bisogna intendere il significato simbolico di ciascuna delle tre fiere in senso univoco: vi è una ambiguità per cui l'allusione può essere plurivalente: così la lonza, a differenza dalla interpretazione tradizionale, potrebbe significare, sulla scia del "pardus" biblico (Dan 7, 6) secondo l'interpretazione di Riccardo da San Vittore, un'attitudine alla "malizia" che predispone alla frode (vi sarebbe, così, una corrispondenza con Gerione, il mostro che rappresenta, appunto la frode. Del resto, all'appressarsi di Gerione il personaggio Dante si toglie la famosa corda [*Inf.* XVI] con la quale dichiara di aver cercato, nella selva, di «prender la lonza a la pelle dipinta»). Così il leone significherebbe, sempre secondo il Cassell, superbia e ira e, in generale, le tentazioni che si riferiscono all'anima irascibile. La lupa, quando appare la prima volta, rappresenterebbe le generiche tentazioni e attrazioni di incontinenza nel senso meno restrittivo e suggerisce solo potenzialmente il

suo ruolo successivo, nel Poema, come simbolo di tutte le forme del peccato di avarizia.

«A bene sperar m'era cagione / di quella fiera a la gaetta pelle / l'ora del tempo e la dolce stagione». Il "bene sperar" secondo Tommaso era lo sperare di prenderla. In *Inf.* XVI, 106 sgg. Dante dice di aver sperato di prendere la lonza con una corda di cui aveva cinto il fianco. Si è pensato al cordiglio del Terz'ordine francescano. Varie sono state le interpretazioni di quella corda<sup>48</sup> di cui il Dante personaggio si libererà all'approssimarsi di Gerione.

Uno studio molto accurato<sup>49</sup> condusse il Pasquazi, concludendo che la corda è simbolo della legge formulata e applicata. La legge è un legame e Dante se ne è cinto in quanto, fedele all'Impero, vede in essa rappresentata la saggezza e il valore intrinseco della legge. È stato anche notato che Dante personaggio ha conservato la corda, nel suo viaggio infernale, per tutta l'area d'influenza della lonza, cioè tra gli incontinenti e anche fra i violenti, ma non più appressandosi al regno della frode, l'ottava bolgia, dove – come notava il Pietrobono – la lussuria si trova non più come fine a sé stessa, «con i caratteri della incontinenza e della violenza la quale partecipa alla natura di questa bensì come mezzo a ordire le proprie frodi».

Al verso 37 «Temp'era...»: la creazione e Redenzione in primavera, nell'equinozio, credenza già presente in Macrobio, Vincenzo di Beauvais e Brunetto<sup>50</sup> e ricordata in un inno della Chiesa, «Primo die quo Trinitas / Beata mundum condidit / Vel quo resurgens Conditor / Nos morte vita liberat».

Perché proprio per la lonza vi è il riferimento alla primavera come propizia? Forse, col Mazzoni<sup>51</sup>, si potrebbe pensare che Dante facesse riferimento alle composizioni dei trovatori provenzali, sempre iniziati col riferimento alla primavera ma celebranti un amore peccaminoso, quindi in consonanza con la lonza: il riferimento dantesco alla primavera vuol essere, qui, al contrario, sacrale e antitetico ai contenuti dei poeti provenzali; il suo è un Poema sacro, non un componimento erotico come quelli dei trovatori.

Mentre Dante rovinava «in basso loco» gli si offrì dinanzi agli occhi «chi per lungo silenzio pareva fioco». Mazzoni (p. 114) interpreta il

---

48 Cfr. ROBERTO MERCURI, *Semantica di Gerione. Il motivo del viaggio nella "Commedia" di Dante*, Roma, Bulzoni 1984, pp. 13 sgg.

49 PASQUAZI, *Il canto dei tre Fiorentini*, in ID. *All'eterno dal tempo*, Roma, Bulzoni 1985, pp. 119-147.

50 MAZZONI, op. cit., p. 106.

51 *Ibid.*

“fioco” in senso visivo, non uditivo: “sfocato”, “sbiadito”, «chi, pel lungo silenzio del sole, cioè per l’oscurità della spiaggia non illuminata, mi apparve indistinto». “Silenzio”, per Pagliaro<sup>52</sup> è uguale ad assenza.

«Miserere di me», citazione del Salmo 50 (51): «Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam». È un grido del personaggio Dante finora chiuso in un mutismo al pari di quello delle fiere che gli si presentano, della selva minacciosa come pelago: ora sembra riacquistare la voce e se ne serve con tutte le forze. La citazione del Salmo 50 contiene una drammatica coscienza del proprio peccato e una forte richiesta di purificazione, di perdono e di gioia. Il Salmo, com’è noto, si attribuisce a David pentito dopo l’ammonizione del profeta Nathan quando il Re ebbe la relazione con Bersabea e mandò il marito di lei a sicura morte. Ed ecco che l’ombra che pareva fioca sembra acquistare carne e sangue: egli, in quella oscura costa, in quel contesto di orrido silenzio, deversa tutta la concretezza, si direbbe la corposità della sua biografia: è nato a Mantova, sotto Giulio Cesare, visse a Roma sotto Augusto al tempo degli dèi “falsi e bugiardi”, e ora che è nell’aldilà ha conosciuto la verità e sa che quegli dèi erano falsi. Immediato, forte è il discrimine. Non c’è irenismo ma spietata chiarezza. Virgilio, che si presenta al pellegrino Dante nei panni del salvatore, ha creduto in cose radicalmente sbagliate, è appartenuto a un mondo di menzogna fondamentale. E ciò è senza rimedio, secondo Dante, per sempre.

Dante ha costruito per il suo Virgilio, e per i giusti come lui che non hanno conosciuto Cristo, un limbo che non è previsto dai teologi del suo tempo<sup>53</sup>: per essi il limbo è stato svuotato degli antichi Padri al

---

52 ANTONINO PAGLIARO, *Commento incompiuto all’Inferno di Dante. Canti I-XXVI*, a cura di Giovanni Lombardo, presentazione di Aldo Vallone, Roma, Herder 1999. Su questo Commento si veda l’importante saggio di RICCARDO MAISANO, *La filologia dantesca di Antonino Pagliaro nell’incompiuto Commento all’Inferno*, in *Lectura Dantis* 2001, a cura di Vincenzo Placella, Napoli, Università degli studi di Napoli “L’Orientale” 2005, pp. 195-225.

53 «Per coloro i quali non sono formalmente e visibilmente membri della Chiesa, la salvezza di Cristo è accessibile in virtù di una grazia che, pur avendo una misteriosa relazione con la Chiesa, non li introduce formalmente in essa, ma li illumina in modo adeguato alla loro situazione interiore e ambientale. Questa grazia proviene da Cristo, è frutto del suo sacrificio ed è comunicata dallo Spirito Santo». Essa ha un rapporto con la Chiesa, la quale «trae origine dalla missione del Figlio e dalla missione dello Spirito Santo, secondo il disegno di Dio Padre». (Congregazione per la dottrina della Fede Dichiarazione “Dominus Iesus” circa l’unicità e l’universalità salvifica di Gesù Cristo e della Chiesa, VI 20). Ma sussistono antiche attestazioni di tale dottrina: cfr. S. CIPRIANO, *De catholicae ecclesiae unitate*, 6: CCL 3, 253-254; S. IRENEO, *Adversus Haereses*, III, 24, 1: SC 211, 472-474. Hein cita altri brani, fra cui uno di sant’Agostino e, inoltre, esamina con attenzione, anche alla luce di letteratura patristica, luoghi della stessa *Comedia* sulla

tempo della discesa agli Inferi di Cristo dopo la sua morte e prima della sua Resurrezione ed è abitato soltanto dai bambini morti senza battesimo. San Tommaso non ha mai parlato di un "limbo" che ospiti i giusti vissuti fuori del Cristianesimo e fuori del mondo dell'Antico Testamento. Il limbo dantesco è un'invenzione poetica che appare crudele<sup>54</sup>. Questo limbo, è stato detto, serve a Dante per sottolineare lo scacco dell'uomo solo<sup>55</sup>. L'uomo non può salvarsi da solo. Eppure il Virgilio dantesco, quest'uomo che non si è salvato e che non si è potuto salvare da solo, è inviato dal Cielo per la salvezza di Dante invischiato nei peccati. Egli fa per il personaggio Dante cosa analoga a quella che ha fatto per Stazio, illuminandogli il cammino essendo egli stesso nel buio (*Purg.* XXII, 66 sgg.).

Il personaggio Dante, all'autorivelazione di Virgilio esplode in un riconoscimento dei meriti che l'antico poeta ha nei suoi confronti. Egli gli dichiara «l lungo studio e 'l grande amore» che gli ha dedicato (sappiamo, specialmente all'*Eneide*: più tardi lo stesso Virgilio dirà a Dante «la sai tutta quanta» (*Inf.* XX, 112-114)<sup>56</sup>. Dante confessa che Virgilio è il solo da cui egli ha tratto il bello stile che gli ha fatto onore: l'interpretazione più comune da parte dei moderni si riferisce alle canzoni dantesche, in stile "tragico" come si diceva nel Medioevo, cioè alto; e l'*Eneide* Dante chiamerà «alta tragedia». Ma recentemente Enrico Malato ha fatto riferimento ad una chiosa di Boccaccio in proposito secondo cui, invece, ci si riferirebbe, qui, alla *Commedia* e, in particolare, all'*Inferno*, usando il "preterito" invece del futuro per "solecismo"<sup>57</sup>.

Entrata in scena prepotente, dunque, quella di Virgilio; ma anche quella del personaggio Dante, anch'egli con quella carica forte di au-

---

salvabilità di giusti non appartenenti visibilmente alla Chiesa: JEAN HEIN, *Enigmaticité et Messianisme dans la 'Divine Comédie'*, Firenze, Olschki 1992, pp. 131 sgg.

54 Ottima la voce 'limbo' dell'*Enciclopedia dantesca* (III, pp. 351-354) a cura di FAUSTO MONTANARI. San Tommaso *Sent.*, lib. 3 d. 22 q. 2 a. 1 qc. 2 co: «[...]Unus est Infernus damnatorum, in quo sunt tenebrae et quantum ad carentiam divinae visionis, et quantum ad carentiam gratiae, et est ibi poena sensibilis; et hic Infernus est locus damnatorum. Alius est Infernus supra istum, in quo sunt tenebrae et propter carentiam divinae visionis, et propter carentiam gratiae, sed non est ibi poena sensibilis; et dicitur Limbus puerorum. Alius supra hunc est, in quo sunt tenebrae quantum ad carentiam divinae visionis, sed non quantum ad carentiam gratiae, sed est ibi poena sensus; et dicitur Purgatorium. [...]»

55 L'espressione è di Silvio Pasquazi.

56 GABRIELE ROSSETTI: «Tu che la sai tutta quanta a mente ben sai chi sia colui, del quale io scrissi: 'Suspensi Erypylum, scitatum oracula Phoebi, Mitimus', *Aen.* III».

57 MALATO, *Un'eco virgiliana nel proemio della Commedia. Chiosa a Inf. I, 106*: «Di quella umile Italia fia salute [...]», «Rivista di Studi danteschi», 2004, pp. 257-285 (259 sgg.).

tobiografismo. È proprio vero quel che sostiene Barański<sup>58</sup> circa il fatto che il v. 63 divide in due il primo canto: concretezza e corposità storica nella seconda parte e vicenda solo spirituale, anzi, situazione onirica, nella prima.

La grande frequentazione di Virgilio da parte di Dante: certamente è presente nel Virgilio dantesco il meglio di quanto si diceva di lui nel Medioevo; non certo il Virgilio mago di cui si favoleggiava.

Virgilio, certo, è la ragione (già gli antichi commentatori, Pietro in testa, lo dicevano): una ragione, però, sostenuta e illuminata dalla Grazia, dalla Fede (come vedremo nel secondo canto, Virgilio è stato inviato a Dante da Beatrice scesa nel limbo dal Paradiso). Ma è anche una persona, col suo spessore storico, come giustamente sostenne l'Auerbach: Virgilio, Beatrice non sono dei puri simboli o delle pure allegorie come nei poemi mediolatini, bensì delle *figurae impletae*, delle figure compiute, cioè portano con sé tutta la loro umanità e storicità ma proiettate nello schermo dell'eternità. Virgilio è, sì, la ragione umana, ma è anche il poeta dell'*Eneide* e delle *Egloghe*, un uomo concreto che ha una sua storia; così Beatrice è, sì, la Teologia (come nel II canto), ma è la donna fiorentina per la quale Dante ha sofferto e che ha amato.

Altra cosa sono i poemi allegorici mediolatini, si pensi all'*Anticlaudianus* (ma anche a poemi in volgare, come il *Roman de la Rose*): sono ad una sola dimensione. Mentre la *Comedia* è stratificata. Ciò, ovviamente, non comporta giudizio restrittivo per quelle produzioni, ma soltanto distintivo.

A proposito del "pelago" del v. 23 si veda il Salmo 69 (68): «Salvami o Dio l'acqua mi arriva alla gola. / Affondo in un mare di fango, / non ho più un punto d'appoggio: sono caduto in acque profonde, / la corrente mi trascina via! / Sono sfinito a forza di gridare, / ho la gola in fiamme; / i miei occhi si sono consumati nell'attesa del mio Dio»<sup>59</sup>. La lupa sospingeva Dante «là dove 'l sol tace» cioè verso la selva oscura, lontano da Dio.

Al verso 70: «*Sub Iulio*». Per il Mazzoni Cesare non era console quando nacque Virgilio ma «più che il consolato, a Dante premeva sottolineare, anche a rischio di anacronismi, che Virgilio, dalla nascita alla morte, è vissuto all'ombra (potenziale o attuale) dell'Impero»<sup>60</sup>. «Lombardi»: secondo Mazzoni, anche "italiani" (ma altrove: «tu che parlavi mo' lombardo», dunque penso trattarsi proprio di "lombard-

---

<sup>58</sup> BARAŃSKI, op. cit., p. 114.

<sup>59</sup> Interessanti notazioni in MALATO, *Saggio*, cit., p. 24 sgg.

<sup>60</sup> MAZZONI, op. cit., p. 117.

di"). Per «l' superbo Ilión» (v. 75) si veda Renucci<sup>61</sup> che rimanda al *superbum Ilium* di Virgilio in *Aen.* III, 1-8:

Postquam res Asiae Priamique euertere gentem  
immeritam uisum superis, ceciditque superbum  
Ilium et omnis humo fumat Neptunia Troia,  
diuersa exsilia et desertas quaerere terras  
auguriis agimur diuum, classemque sub ipsa  
Antandro et Phrygiae molimur montibus Idae,  
incerti quo fata ferant, ubi sistere detur,  
contrahimusque uiros.

Ma nel contesto virgiliano significava "sublime, alto". Qui, invece, proprio "superbo" nel senso morale. Dante riteneva – sottolinea sempre il Renucci – che Troia fosse colpevole di un peccato collettivo, punito con la sua distruzione. I Greci furono gli esecutori di questa punizione divina. Ma i singoli troiani sono trattati bene, nella *Commedia* (nessuno all'Inferno; Rifeo addirittura in Paradiso), mentre i singoli Greci si trovano tutti all'Inferno. Virgilio, secondo Chiari<sup>62</sup>, è simbolo della ragione sottomessa alla fede e

se può rappresentare, per di più, anche la ragione universale, cioè l'Impero, nel quale Dante fermamente crede e nel quale ardentemente spera per la salute dell'Italia e del mondo; e, se è il gran saggio antico, ben degno di consigliare e di correggere, di indirizzare e di proteggere, ha anche palpiti di persona umana, viva e vera.

«A te convien tenere altro viaggio» (v. 91). È qui l'accento al viaggio metanoico, voluto dall'Alto. Non un itinerario fondato sulle sole forze del protagonista («da me stesso non vegno»: *Inf.* X, 61).

Ecco quanto afferma in proposito il Buti:

[Qui] il nostro A. ebbe un bello intendimento allegorico, cioè che Virg., che significa la ragione, dalla quale D., cioè la sensualità, aveva domandato lo suo aiuto, lo consigliasse che li convenia tenere altra via che quella che avea presa, se voleva campare della selva, che significa la vita mondana viziosa... E... la

---

61 PAUL RENUCCI, *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres 1954, pp. 247 sgg.

62 CHIARI, op. cit., p. 18. Si cita da p. 23.

ragione consiglia che si tenga altra via, cioè che la sensualità non vada per sé alle virtù, ché non... potrebbe, ...ma séguiti la ragione, et ella ve la guiderà... E notantemente dice che l'avarizia *non lascia altrui passare per la sua via*, a denotare che la via della sensualità è la sua via, e per quella nessuno può andare, o vero passar alla vita virtuosa; ma stando in essa tanto sarebbe impedito da lei ch'ella l'ucciderebbe, cioè, o che veramente morirebbe in quello peccato, o che vi diventerebbe ostinato, che è essere quanto morto a Dio<sup>63</sup>.

A proposito del verso 96, «ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide», molto opportunamente Mazzoni richiama *Mon. III*, xvi 15: «cum ad hunc portum [*scil. temporalis felicitatis*] vel nulli vel pauci, et hii cum difficultate nimia, pervenire possint, nisi sedatis fluctibus blande cupiditatis». Per la cupidigia richiamerei l'Epistola ai Cardinali dove più volte essa è ricordata.

«Molti son li animali a cui s'ammoglia», verso 100. Per «animali», Francesco Mazzoni segue l'interpretazione secondo cui significherebbe 'uomini' e adduce *Ep. XI*, 14: «Quidni? *Cupiditatem unusquisque sibi*

---

63 Sergio Cristaldi nota che, a causa della cupidigia, il fine temporale (colle) non può essere raggiunto dal *viator* per vie naturali, ma con un aiuto soprannaturale (il viaggio attraverso i tre regni oltremondani). Riguardo al Veltro, Cristaldi lo vede nell'area imperiale, pur negando che il Poeta si riferisse ad una persona particolare. Merito di Cristaldi è però quello di recuperare anche l'altra istanza che, durante il secolare commento, si è affiancata all'ipotesi del Veltro-imperatore, cioè quella riguardante un papa o, comunque, la sacralità della Chiesa. Opportunamente il Cristaldi sottolinea la sacralità del concetto di Impero per Dante e la sua epoca: il Veltro, per Cristaldi, conserva questa sacralità ed anche una valenza che riguarda la Chiesa. Come Enea ha posto il fondamento di Roma, la capitale dell'Impero ed anche della Chiesa, così il Veltro annunciato da Virgilio sanerà l'Impero ma contribuirà a sanare anche la Chiesa, liberandola dalla cupidigia e dalla limitante attenzione a cose terrene. Riportiamo qui la conclusione dell'importante saggio: «Ebbene, l'Impero che ha favorito la nascita della Chiesa, preparandole a Roma una sede, può e deve intervenire nuovamente in suo favore, riconducendola alla missione per cui essa è nata. Nell'espletare questo ufficio, non consumerà peraltro alcuna ingerenza indebita. Vi è, già nella prima cantica, un preciso rapporto fra disviamento della Chiesa e rovina della società civile: la cupidigia degli ecclesiastici non è certo rimasta un fatto interno, è tracimata anche al di fuori, usurpando specie in Italia il ruolo di Cesare, senza peraltro riuscire a svolgerlo. Siamo in grado di concludere, adesso, che il Veltro opererà al tempo stesso e con un'unica mossa il risanamento del clero corrotto e la riscossa dell'Impero: se Cesare si riappropria di ciò che è suo, riporta la pace nella società civile e fa sì che Pietro, libero da preoccupazioni allotrie, afferri di nuovo il timone della propria *navicula* fuori rotta». SERGIO CRISTALDI, *Inchiesta sul Veltro*, nel vol. *L'opera di Dante fra Antichità, Medioevo ed epoca moderna*, a cura di Sergio Cristaldi e Carmelo Tramontana, Catania, CUECM 2008, pp. 125-233 (il brano citato è a p. 233).



*duxit in uxorem*»; l'Ottimo afferma: «E dice che sono molti animali, cioè uomini dati a questo vizio, li quali ella s'ammoglia, che li tiene sotto sé, come fanno alcuni la moglie, in continuo uso e suggezione: e questo sarà tanto, che alcuno Veltro di smisurata virtù caccerà questa Lupa di terra in terra». Benvenuto ritiene che «molti son gli animali, idest homines bestiales, a cui s'ammoglia, idest quibus adhaeret, tamquam uxor. Et est pulcra transumptio: sicut enim uxor non potest separari a viro, nisi per mortem, ita avaritia amantissima conjux inseparabiliter adhaeret multis viris usque ad mortem».

Contrasta questo tipo di interpretazione, tra gli antichi, Castelvetro: «E pare che voglia dire che, quantunque ora non si sia scoperta contra te se non la lupa, ha nondimeno molte altre fiere in compagnia; le quali, se ella non ti uccide, si scopriranno poi e ti lacereranno, riguardando all'allegoria ed al detto di Paolo: 'L'avarizia è radice di tutti i mali'. Né possiamo approvare che si intenda che molti sono gli animali per gli uomini poco ragionevoli, con li quali l'avarizia s'accompagna, perciocchè ciò non serve punto al senso letterale, dove si dice che la lupa uccide gli uomini, e non diventa loro moglie e compagna».

Nettamente avverso all'interpretazione «animali»=uomini (con prove molto convincenti) è, tra i moderni, Enrico Malato, per il quale gli «animali» sono i vizi<sup>64</sup>.

Il Veltro (vv. 101 sgg.) per Mazzoni è un imperatore<sup>65</sup>, anzi l'imperatore Arrigo VII (il quale sarà eletto nel 1308). «Sapienza, amore e virtute» sono prerogative sacrali: sembrerebbero star meglio con la Chiesa; ma anche l'imperatore è sacro, per Dante. Esso nascerà «tra feltro e feltro», cioè nelle urne di legno imbottite di feltro che si usavano ai tempi di Dante per le elezioni nei consigli dei Comuni medievali (si tratta, qui, della proposta di Alessandro Regis, 1921, ipotesi fortemente contrastata da Enrico Malato, per il quale nulla ci attesta che tale pratica vigesse anche per l'elezione dell'imperatore<sup>66</sup>). I più recenti commentatori sono in genere orientati a vedere nel Veltro alluso un imperatore o, almeno, una personalità strettamente legata all'Impero, tranne forse Enrico Malato, il quale, nel suo rigoroso studio, conclude che Dante ha volutamente lasciato indeterminato il salvatore<sup>67</sup>. L'attrezzatissimo recente lavoro di Sergio Cristaldi con-

64 Cfr. MALATO, *Un'eco virgiliana*, cit., pp. 262 sgg.

65 MAZZONI, op. cit., a p. 131 afferma: «perché solo l'imperatore, nel pensiero dantesco, ha per compito istituzionale la distruzione della cupiditas».

66 Cfr. MALATO, *Un'eco virgiliana*, cit., pp. 277 sgg.

67 *Ibid.*

clude per un imperatore che salvi il mondo restituendo anche la Chiesa al suo compito spirituale col sottrarla alle indebite incursioni nel temporale. Anche Hein, nel suo monumentale libro sul Veltro, si orienta verso un imperatore, indicandolo nel figlio di Arrigo VII<sup>68</sup>.

---

68 Gli antichi commentatori a proposito del Veltro danno diverse interpretazioni. Per Graziolo de' Bambaglioli è un Pontefice o imperatore o «aliquem alium virum excelsum»; secondo l'Anonimo Selmiano, *Inferno* I, 101-102: «Questo veltro pone contrario a la lupa; e per propria natura i cani sono nimici de' lupi, perciò parla in figura di veltro, di Cristo figliuolo di Dio, il quale al dì del giudicio dee venire, da Dio suo padre mandato, a sentenziare i giusti e peccatori. Che come la lupa è bramata e affamata e sconvenevole e insaziabile, così il veltro istà contento a la misurata quantità che gli dà il signore quando vuole. E apparirà nell'aria, e questo apparire pone per nazione tra feltro e feltro, e sarà salute d'Italia e di tutto il mondo, che non si penserà nel mondo peccato». Jacopo della Lana afferma: «Or così come elli metaforizza per avarizia una lupa, così per larghezza metaforizza uno veltro, cioè uno levriero; perch'è naturale contrarietà malivolenzia tra i lupi e cani. Or dice che questo signore reggerà lo mondo a tanta larghezza, che questa avarizia non sarà nel mondo, ma ritornerà allo inferno del qual luogo lo demonio per la invidia alla natura, ovvero specie umana, l'addusse nel mondo: e però dice: là onde invidia prima dipartilla». Per Benvenuto Dante, a proposito del Veltro, ha imitato Virgilio della IV Egloga «Iam redit et Virgo...»: ambiguo Virgilio, ambiguo Dante. Il Veltro è il Cristo venturo, tra feltro e feltro, tra cielo e terra, di quella umile Italia, ecc., quella parte d'Italia è Roma, in quanto Cristo «salvabit illos qui transiverint per obedientiam Romane Ecclesie», finché l'avrà rimessa nell'Inferno: ciò non conviene se non a Cristo. Ma se si pensa a un Imperatore, questi distruggerà l'avarizia dei prelati tra feltro e feltro, cioè tra cielo e cielo (e non «tra Feltro e Montefeltro»). Questo principe sarà soprattutto salvezza dell'Italia, in quanto essa «maxime indiget reparatione, et potissime illa pars... ubi est Roma», in quanto l'Italia d'oggi è molto oppressa e Roma è sede del sacerdozio e dell'Impero. Cacerà la lupa nell'Inferno: sconfiggerà i prelati avari, la cui sorte sarà l'Inferno. Per il Buti tra feltro e feltro significa tra cielo e cielo, cioè per virtù di corpi celesti («Feltro è panno composto di lana compressa insieme, e non tessuto con filo, e per questo intende lo cielo, che è materia solida e intera, sì che significa che questo veltro nascerà tra cielo e cielo»). Per il Serravalle Veltro=«unum bonum summum pontificem» oppure un imperatore o un dux; per Landino il luogo è ambiguo. Molti parlano del Cristo venturo. E sua nazione «non la natività di Cristo [...] ma [...] l'apparizione che Egli farà quando verrà a giudicare il mondo»; per Vellutello il Veltro è Cangrande della Scala: «Verona [...] è situata tra Feltro città della Marca di Trevigi, e Monte Feltro in quella d'Ancona»; anche per Magliabechi il Veltro è Cangrande, così pure per Lombardi, il quale sottolinea che Dante predice, a proposito del veltro, le stesse cose che in *Par.* XVII, 76 sgg. a proposito di Cangrande. Secondo Andreoli il Veltro sarebbe Uguccione della Faggiuola, «capitan generale de' Ghibellini italiani al tempo che D. scriveva, e grande amico del Poeta» al quale dedicò *l'Inferno*. Non può essere Cangrande, il quale nel 1308 aveva solo 17 anni; né Arrigo VII, conosciuto appena di nome dai Ghibellini italiani in nov. 1308 «non destò le loro speranze che nel 1311». Uguccione «sarà nato tra' monti Feltrii, sarà nativo della Faggiuola, castello infra gli altri dominio de' signori di Montefeltro, situati tra Urbino e le sorgenti del Tevere, 27-29-30». Studi più recenti hanno distinto tra le fasi degli accenni danteschi a questo personaggio liberatore (Veltro Cinquecento Diece e Cinque) pensando ad una evoluzione delle allusioni da parte del Poeta (dopo la morte di Arrigo VII veramente

La seconda morte al verso 117 per il Mazzoni è la condizione eterna dei dannati successiva al Giudizio Universale, quando essi riassumeranno i loro corpi e lo stesso Inferno sprofonderà nello stagno del fuoco. Situazione, dunque, peggiore dell'attuale dei dannati; ma essi, nota anche il Cassell, la desiderano ardentemente. Ciò su base scritturale (*Apocalisse* 14 «Et infernus et mors missi sunt in stagnum ignis») e patristica. Invece gli antichi commentatori della *Comedia* parlavano o dell'annichilimento, oppure davano a "grida" il senso di "lamenta" la propria dannazione. Per Boccaccio si tratta della «morte dell'anima, per ciò che quella del corpo, la quale è la prima, essi l'hanno avuta»; oppure, è lo stesso Commentatore che offre l'altra possibilità, "grida" non nel senso di "dimandandola" ma di "dolandosi": la seconda morte sarebbe la dannazione presente. Per Benvenuto la seconda morte è la distruzione dell'anima; non può essere un invocare il giorno del giudizio: «nam damnati talem mortem non vocant, nec optant sibi, que augebit et duplicabit sibi penam». Per il Serravalle: «Hic videtur auctor tenere opinionem Ieronimi, qui dicit spiritus damnatos velle non esse, idest quod existentes in penis eternis vellet non esse; cuius tamen oppositum tenet et tenuit Augustinus. Potest etiam dici quod mors prima est mors corporis, mors secunda est esse in Inferno» (Serravalle dà le due interpretazioni: morte seconda=annientamento dell'anima [e in questo caso si deve sottintendere che "grida" significhi "invoca"]; e morte seconda=essere nell'Inferno [e in questo caso bisogna intendere "grida"="depreca"]). Interessante

---

potrebbe essere, secondo alcuni, Cangrande). Recentemente Cerri ripropone l'equazione veltro=Dante, ma su basi del tutto nuove. L'utilizzazione, da parte di Cerri, di un testo proemiale di Orosio, lo scrittore al quale Sant'Agostino aveva commissionato quasi una continuazione del *De civitate Dei*: ebbene Orosio, nel dire della propria obbedienza e fedeltà ad Agostino, parla delle doti positive del cane. (GIOVANNI CERRI, *Orosio veltro di Agostino. Nota al primo canto della Divina Commedia*, «Letteratura italiana antica», VIII (2007), pp. 187-192). Questa rapida rassegna può offrire una pallida idea della complessità della questione del Veltro e della varietà delle interpretazioni nel Secolare commento, ma, soprattutto, della pregnanza dell'allusione dantesca, comunque carica di un senso sacrale: situazione rivisitata magnificamente nel ricordato lavoro di Cristaldi. Si veda inoltre la voce 'veltro' nell'*Enciclopedia dantesca*, a cura di CHARLES T. DAVIS, vol. V, pp. 908-912. I più recenti studi sembrano concordare sull'ipotesi imperiale del Veltro, pur evitando di specificare un imperatore definito. Al problema del Veltro è consacrato l'intero volume, già citato, di Hein (circa 600 pagine): lo studioso, orientato per la soluzione imperiale, ritiene di poter dimostrare che Dante pensasse al figlio di Arrigo VII. Interessante in proposito anche la posizione di MAURIZIO PALMA DI CESNOLA nel suo volume *Semiotica dantesca. Profetismo e diacronia*, Ravenna, Longo 1995. Per la recente posizione di Bortolo Martinelli si veda, all'inizio del presente studio, la nota con l'asterisco.

quanto afferma il Castelvetro (I, 117): «Che a la seconda morte ciascun grida. Questo verso è stato spostato variamente, né perciò è stato spostato come si conveniva; e, lasciando al presente l'altre sposizioni da parte, dico che questo è il senso. Tu udirai e vedrai i dannati e le pene loro, per le quali in questo mondo ciascuno predicatore e non predicatore ha tanto in abbominazione ed in orrore lo 'nferno e la dannazione eterna, che è la seconda morte. Quasi dica: per esperienza saprai quanto ragionevolmente è per le scritture e per gli uomini sgridato che altri si guardi dalla seconda morte». L'interpretazione di "seconda morte" secondo l'Apocalisse appare la più convincente.

Negli ultimi versi del canto Virgilio fa a Dante il programma del viaggio oltremondano traverso i tre regni.

Il canto termina con una nota positiva, di speranza: il personaggio Dante si affida a Virgilio e promette di seguirlo (vv. 130 sgg.).

*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*

VINCENZO PLACELLA

## IL CANTO II DELL'INFERNO

*Per i nostri figli  
Annarita, Gianluca, Roberta*

«Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno / toglieva li animai che sono in terra / da le fatiche loro; e io sol uno // m'apparecchiava a sostener la guerra / sì del cammino e sì de la pietate, / che ritrarrà la mente che non erra» (*Inf.* II, vv. 1-6): Dante qui presenta il motivo classico della contrapposizione tra la pace, il sonno, la quiete che avvolgono tutti e il vegliare impegnato o inquieto del protagonista.

Già i commentatori trecenteschi del Poema rimandavano, per i primi versi del II dell'*Inferno*, ai luoghi di Virgilio e di Stazio che ora rileggeremo. Singolare il fatto che per ciascuno dei *loci* virgiliani sotto elencati, i commentatori di Virgilio dichiarano che Dante, per i primi versi del secondo dell'*Inferno*, si è ispirato proprio a quel passo. In definitiva, si può affermare che sono riecheggianti tutti dal sommo Poeta, il quale ricrea in maniera sovrana.

L'allusione agli altissimi versi virgiliani contribuisce ad un innalzamento del tono. *Aen.* III, 147: «Nox erat et terris animalia somnus habebat» [«Era la notte e sulla terra il sonno teneva avvinti i viventi»]; IV, 522-528: «Nox erat et placidum carpebant fessa soporem / Corpora per terras silvaeque et saeva quierant / Aequora, cum medio volvuntur sidera lapsu, / Cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque volucres, / Quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis / Rura tenet, somno positae sub nocte silenti. [Lenibant curas et corda oblita laborum]» [«Era la notte e un placido sopore prendevano i corpi stanchi sulla terra ed erano nella quiete le selve e l'aspra superficie del mare, mentre tace ogni campo, e le greggi e gli uccelli variopinti, quelli che vivono nelle vaste distese acquatiche e quelle che abitano i campi irti di cespugli, immersi nel sonno sotto il velo della notte silente»]; *Theb.* I, 339-40: «iam pecudes uolucresque tacent, iam Somnus auaris / inrepsit curis pronusque ex aethere nutat, / grata laboratae referens obliuia uitae» [«già gli armenti e gli uccelli tacciono, già il Sonno è sce-

so a placare gli affanni che divorano gli uomini e riverso dal cielo faccenni, riportando grato oblio alla vita piena di fatiche»]; *Aen.* VIII, 26-27: «Nox erat. Et terras animalia fessa per omnis / Alituum pecudumque genus sopor altus habebat» [«Era la notte e un profondo sopore avvolgeva gli stanchi animali in tutta la terra, e la stirpe degli alati e gli armenti»]; IX, 224-225: «Cetera per terras omnis animalia somno / Laxabant curas et corda oblita laborum: / Ductores Teucrûm primi, delecta iuventus. / Consilium summis regni de rebus habebant» [«Tutti gli altri esseri viventi sulla terra nel sonno sopivano gli affanni e addolcivano i cuori obliosi delle fatiche; mentre i capi dei Teucri, scelta gioventù, tenevano consiglio sulle scelte più ardue»].

Il primo canto s'inizia, abbiamo visto, con citazioni dalla Bibbia; il secondo, con citazioni da Virgilio (l'altra fonte primaria di Dante)<sup>1</sup> e da un altro dei *regulati poetae*, Stazio.

Mentre il I canto dell'*Inferno* s'iniziava in stile umile ("nel mezzo", fra l'altro con la *z* che nel *De Vulgari Eloquentia* II, vii 5, veniva da Dante bandita, insieme con la *x*, dal volgare illustre<sup>2</sup>), il II canto, il prologo all'*Inferno*, si annuncia in stile alto, con evidenti citazioni dall'alta tragedia virgiliana: le allusioni dantesche, infatti, *appaiono* come citazioni, con volontà che siano prese per tali. Inizia qui (dopo il Prologo a tutta la *Commedia* costituito dal primo canto) la prima cantica. Per ciascuna cantica c'è un'invocazione (qui alle Muse)<sup>3</sup>.

Gli antichi commentatori sottolineano un rapporto fra l'*Inferno* e la notte: era conveniente che iniziasse di notte il viaggio nell'*Inferno*, la notte del peccato. Boccaccio divide questo canto in sei parti (*Inferno* II, Esposizione letterale 1-3):

---

1 Per il Buti il viaggio infernale si riferisce alla sola notte del sabato Santo: «questa discrizione si dee notare allegoricamente che l'autore finge che l'andata sua ch'è nell'inferno, fosse di notte, e che una notte consumasse a vedere ogni cosa; cioè la notte sopra il sabato santo: ch'è tutto il dì del venerdì consumò nel combattimento che ebbe con li vizi, e nella deliberazione che ebbe con la ragione significata per Virgilio [...]». Quando non indicato diversamente, i brani dei commentatori della *Comedia* s'intendono tratti dal Dartmouth Dante Project, diretto da Robert Hollander alla url <http://dante.dartmouth.edu/>. Le traduzioni dai testi classici sono mie.

2 Ma per la caratterizzazione dei primi versi della *Commedia* vedi le puntuali pagine di ENRICO MALATO, *Saggio di una nuova edizione commentata delle opere di Dante. 1. Il canto I dell'Inferno*, Roma, Salerno Editrice 2007, pp. 12-16 e, inoltre, il saggio di BORTOLO MARTINELLI cit. all'inizio della nostra *lettura di Inf. I*, in questo stesso volume (dove è citato anche il nostro *La ricerca napoletana*, vd. nota 2). Martinelli, inoltre, sostiene che il canto II è stato aggiunto da Dante dopo la composizione del X.

3 Anna Maria Chiavacci Leonardi nel suo commento a *Purg.* I, 8 afferma: «nell'*Inferno* s'invocano genericamente le Muse; qui [cioè nel *Purgatorio*] Calliope, massima fra di loro; nel *Paradiso*, oltre alle Muse, Apollo stesso. Diverso è anche lo sviluppo dato all'invocazione e a tutto l'esordio: sei versi nella prima cantica (*Inf.* II 4-9), dodici in questa, trentasei nell'ultima (*Par.* I 1-36)».

E questo canto dividerò in sei parti: nella prima si continua l'autore al precedente; nella seconda, secondo il costume poetico, fa la sua invocazione; nella terza muove l'autore a Virgilio un dubbio; nella quarta Virgilio solve il dubbio mossogli; nella quinta l'autore, rassicuratosi, dice di volere seguir Virgilio; nella sesta ed ultima l'autor mostra come appresso a Virgilio entrò in cammino. La seconda comincia quivi: 'O Muse, o alto ingegno'; la terza quivi: 'Io cominciai: poeta'; la quarta quivi: 'S'io ho ben la tua parola'; la quinta quivi: 'Quali i fioretti'; la sesta quivi: 'e poi che mosso fui'.

La traversata dell'Inferno viene indicata dal Poeta, ai vv. 4-5, con una perifrasi: «sostener la guerra / sì del cammino e sì de la pietate», perifrasi indicante anche una intensa sofferenza fisica e morale. "Pietate" può indicare la compassione verso i dannati, anche se a Dante stesso verrà detto da Virgilio che essa non è loro dovuta («qui vive la pietà quand'è ben morta»: *Inf.* XX, 28). Interessante la chiosa di Jacopo della Lana a questi versi:

Qui mostra come li animali terreni a tale ora vanno a requiare, ed ello s'aparecchiava pure allora di sostenere l'affanno, lo quale hae a significare che qualunque va allo inferno, non sperì requia, ma apparecchisi di sostenere infinita battaglia, guerra e pena.

Tale chiosa collega, mirabilmente, il Dante personaggio con l'Inferno da lui attraversato, sottolineando il drammatico coinvolgimento, quasi l'identificazione, del *viator*, durante il viaggio, col primo Regno dell'aldilà.

«La mente che non erra» è la memoria che ritrae "fedelmente" ciò che ha visto. Si tratta dell'assicurazione che anche gli antichi poeti epici facevano ai loro ascoltatori circa la fedele veridicità dei fatti narrati, fondata sul fatto che è la Musa a ricordare (o a suggerire, a mettere le parole in bocca al poeta: Ἀνδρᾶ μοι ἔννεπε, Μοῦσα [*Odyssey* 1, 1]), più oltre è detto (v. 8): «o mente che scrivesti ciò ch'io vidi». Si ripresenta l'immagine del libro della memoria adottata da Dante all'inizio della *Vita Nuova*. L'autore diviene "scriba" della sua materia, si limita a copiare. Ciò comporta un che di sacrale: egli, analogamente all'autore umano della Bibbia, è "scriba Dei", è ispirato da Dio.

Più tardi, ancor più esplicitamente, il Poeta, riferendosi alla

*Commedia*, dirà: «quella materia ond'io son fatto scriba» (*Par.* X, 27)<sup>4</sup>.

L'invocazione alle Muse del v. 7 non deve meravigliare, con quel farci rituffare nel mondo pagano: fin dalle origini del Cristianesimo c'è stata una tensione a recuperare la filosofia, la letteratura, la mitologia pagane, nel convincimento che anche i pagani hanno ricevuto una sorta di rivelazione aurorale, certamente incompleta, ma reale: San Giustino, nel II secolo, parlava di *σπέρματα τοῦ λόγου*, di "semi del Logos", di semi di Verità sparsi in tutti gli uomini, indipendentemente dalla loro religione e San Clemente Alessandrino sosteneva che i pagani, dopo la morte, saranno giudicati in base alla filosofia (come gli

---

4 Riportiamo le osservazioni di alcuni commentatori in merito al verso 6. TRIFON GABRIELE (1525-41): «Che ritrarrà la mente che non erra: non dice il Poeta della sua mente, che sarebbe troppo gonfio, ma in genere dice della proprietà della mente, la quale sola non s'inganna delle cose che vede, conciosia cosa che la vista della mente si estende a quelle cose che in verità sono cose, e li sensi nostri, veder, udir, toccar, a quelle che ombre delle cose sono». BALDASSARE LOMBARDI (1791-92): «Ritrarrà, racconterà, la mente che non erra: la medesima mente, o sia facoltà della mente, che due versi sotto dice le vedute cose avere scritte, cioè la memoria. Lo errare, di fatto, non è che dell'intelletto, che giudichi essere la cosa che non è: ove della memoria il maggior danno può solamente essere lo scordarsi, e non l'errare, o sia il falsamente giudicare». MESTICA: «La mente che non erra: La memoria fedele. Nel significato di memoria occorre spesso nel Poema: 'La buia campagna Tremò sì forte, che de lo spavento La mente di sudore ancor mi bagna' (C. III, v. 130-132); 'Pregoti ch'alla mente altrui mi rechi' (C. XI, 89); e più sotto: 'O mente che scrivesti ec.' (v. 8). Dante chiama la memoria 'Il libro che il preterito rassegna' (*Parad.*, XXIII, 54); e questa immagine del libro ricorre più volte nelle sue Opere, come possiamo vedere nel principio della *Vita Nova*, dove dice: 'In quella parte del libro della mia memoria ec.'; e in una Canzone 'Secondo che si trova Nel libro della mente che vien meno', 'E sì il libro non erra' (*Canzoniere*, ediz. Giuliani, Canz. II, st. 5). La sua nobiltà è tale che anche l'opera dell'intelletto senza l'aiuto di essa riuscirebbe imperfetta e vana; onde l'Alighieri si fa dire da Beatrice nel punto che essa prendeva a spiegargli una verità: 'Apri la mente a quel ch'io ti paleso, E fermalvi entro, ch'è non fa scienza Senza lo ritenere avere inteso' (*Parad.*, V, 40-42). La memoria invero è il tesoro di tutte le nostre conoscenze, essa è la base del nostro sapere, perché conserva fatti e speculazioni: 'Quant'io del regno santo Ne la mia mente potei far tesoro Sarà ora materia del mio canto' (*Parad.*, I, 10-12). Mente nel significato di Memoria a noi rimane nel verbo Dimenticare e nelle frasi, Tenere a mente, Mandare a mente ecc.». ERNESTO TRUCCHI: «La mente che non erra non va inteso nel senso che non sbaglia, che sarebbe espressione troppo superba: ma significa la mente, cioè la memoria, che non divaga, anzi sta ferma al proposito, ed è veritiera, come lo dimostra altro passo del Poema dove la stessa frase è ripetuta per Tito Livio (*Inf.*, XXVIII, 12), storico veritiero: così Dante ci rassicura pure che il suo racconto avrà il pregio della veridicità». ("Errare" qui nel senso di deviare). GIOVANNI FALLANI (1965): «la mente che non erra: mente nel senso di memoria, la quale riferirà (ritrarrà) senza errore, fedelmente, ogni aspetto della visione. "Mens dicitur a meminendo" (S. Tommaso, *S. theol.*, I, LXXIX, 9)». CHIAVACCI LEONARDI: «la mente che non erra: la memoria, che dice sempre il vero, che non può sbagliarsi; è una caratteristica della memoria in genere, non della sua in specie ("mente si chiama perché ricorda": Buti). Dante viene così ad affermare – proprio nella proposizione del tema – la veridicità del suo racconto, che non va preso dunque come un'invenzione, una semplice fictio poetica, ma come realtà ricordata e "ritratta" dal vero».



Ebrei in base alla Torah)<sup>5</sup>.

L'“alto ingegno” di cui al medesimo v. 8 è stato talora riferito a quello delle Muse (si tratterebbe di una sorta di endiadi “o Muse, o alto ingegno”), in quanto la modestia di Dante non gli avrebbe consentito un'autoesaltazione. Ma il Pagliaro interpreta nel senso di un ingegno volto verso l'alto, indirizzato a cose alte, e per questo lo riferisce a Dante stesso<sup>6</sup>.

Al v. 8 il sostantivo “mente” è così spiegato da Pietro di Dante nella prima redazione del suo Commento: «Quae mens est illa pars animae quae praeminet ei, ut tectum domui».

Al v. 10 incomincia l'espressione di un dubbio da parte del Dante personaggio: prima s'è affidato senza riserve alla guida di Virgilio; ora, riflettendo sull'eccezionalità del viaggio propostogli (un viaggio nei tre regni dell'Aldilà) il personaggio torna ad avere timore: avrà la forza di compierlo?

Al v. 11 troviamo l'espressione: «Guarda la mia virtù s'ell'è posente». Sappiamo che è un'obiezione mal posta, trattandosi di un viaggio che è un'operazione soprannaturale. Si tratta di un'affermazione al limite dell'eresia, dell'eresia pelagiana, pensare che si possano compiere le operazioni della Grazia per proprio merito umano, naturale. È lo stesso errore nel quale cadrà un dannato, Cavalcante dei Cavalcanti, il padre di Guido, nel X dell'*Inferno* quando chiederà al personaggio Dante: «Se per questo cieco / carcere vai per altezza d'ingegno, / mio figlio ov'è? E perché non è teco?». Allora il personaggio Dante, che ha imparato la lezione, risponde correttamente: «Da me stesso non vegno», non vengo con le mie forze a fare questo viaggio straordinario voluto dall'Alto. In questo II canto, Virgilio risponderà alla domanda di Dante, come vedremo subito, che egli non compirà questo viaggio eccezionale con le sue proprie forze ma in ba-

---

5 Vedi JEAN DANÉLOU, *Messaggio evangelico e cultura ellenistica*, trad. di Cesare Prandi, Bologna, il Mulino 1975, *Parte Prima*, pp. 13-162.

6 Per “ingegno” in Dante fondamentale la “voce” dell'*Enciclopedia dantesca*, III, 441b-443b, di VINCENZO VALENTE, cui è da aggiungere almeno MARIO TROVATO, *The Semantic Value of “Ingegno” and Dante’s “Ulysses” in the Light of the “Metalogicon”*, «Modern Philology» (1987), Vol. 84, No. 3, pp. 258-266. Il Valente scrive: «In Dante, sulla scorta della tradizione retorica, l'ingegno è la capacità naturale a trattare la materia poetica, e a ricevere l'ispirazione delle Muse»; e qui lo studioso cita proprio *Inf.* II, 7 e commenta: «L'invocazione è rivolta a tre dati essenziali dell'opera poetica: le Muse ispiratrici, l'ingegno del poeta che elabora la materia, e la memoria (*mente*) che questa materia da cantare (*ciò ch'io vidi*) ha elaborato». E dimostra come anche in Dante, come nel Medioevo, l'ingegno è connesso con la fantasia, rivelandosi, però, non soltanto come ingegno poetico, «ma più generalmente capacità di *inquirere ignota*, come estensione delle conoscenze intellettuali». Si veda ANTONINO PAGLIARO, *Commento incompiuto all'Inferno di Dante*, a cura di G. Lombardo, Presentazione di Aldo Vallone, Roma, Herder 1999.

se ad una grazia divina.

«Tu dici che di Silvïo il parente, / corruttibile ancora, ad immortale / secolo andò, e fu sensibilmente» (vv. 13-15). Qui il riferimento è ai precedenti del viaggio dantesco (non so se sapesse dell'Ulisse omerico disceso agli Inferi<sup>7</sup>, ma Virgilio aveva per lui tutt'altra sacralità): l'*auctoritas* di Virgilio che attesta che Enea andò in carne ed ossa «ad immortale secolo», in vista della fondazione dell'Impero e anche – aggiunge Dante – per preparare la sede papale (per il papale ammanto). Nella *Monarchia* Dante presenta come predestinata da Dio la figura di Enea. Ma il Virgilio della *Commedia* ha molto di più: egli, da trapassato, ha conosciuto cose sulla verità cristiana, sull'Aldilà che fanno sì che la sua saggezza partecipi in qualche modo anche dell'ambito soprannaturale. Sicché la personalità del Virgilio della *Divina Commedia* è veramente rilevante: oltre a tutto lo spessore che aveva acquisito nel Medioevo (sempre fondamentale l'ottocentesco libro del Comparetti *Virgilio nel Medioevo*)<sup>8</sup>, sulla scia anche del commento di Servio<sup>9</sup> che elogiava la grande sapienza virgiliana.

Ora, in questi versi che stiamo esaminando del II dell'*Inferno*, l'*auctoritas* virgiliana è confermata («Tu dici» al v. 13, «Per quest'andata onde li dai tu vanto» al v. 25). Mazzoni<sup>10</sup> scrive che le due uniche fonti riconosciute della *Commedia* sono Virgilio e la Bibbia (qui Enea, poi al v. 28 «lo Vas d'elezione»). Dante credeva alla storicità dell'*Eneide*: la cita, in particolare nella *Monarchia* e nella *Commedia*, come fonte storica, accanto a «Livïo [...] che non erra» (*Inf.* XXVIII, 12).

«Andovvi [ad immortale secolo] poi lo Vas d'elezione» (v. 28) per portare a noi conforto alla fede che è principio (inizio e fondamento, spiega Mazzoni) alla via di salvezza (la fede non basta senza le opere; ma qui il "principio" si riferisce anche al completamento tramite le altre due Virtù Teologali, Speranza e Carità: tutto sarà esplicitato in *Par.* XXIV, 64-66)<sup>11</sup>. Il Mazzoni, nel luogo ora citato, a proposito del-

<sup>7</sup> Su Dante e Omero si veda di GIOVANNI CERRI, *Dante e Omero. Il volto di Medusa*, Lecce, Argo editrice 2007.

<sup>8</sup> DOMENICO CONSOLI, *Significato del Virgilio dantesco*, Firenze, Le Monnier 1967; si veda anche la fondamentale 'voce' *Virgilio* del medesimo Autore nell'*Enciclopedia dantesca*, vol. V, pp. 1030b-1044a.

<sup>9</sup> Su Dante e Servio si veda ora SEBASTIANO ITALIA, *Dante e Servio. «Sotto 'l velame de li versi strani»*, in *L'opera di Dante fra Antichità, Medioevo ed epoca moderna*, a cura di Sergio Cristaldi e Carmelo Tramontana, Catania, CUECM 2008, pp. 329-417.

<sup>10</sup> FRANCESCO MAZZONI, *Il canto II dell'«Inferno»*, *Saggio di un nuovo Commento alla «Divina Commedia»*: *Inferno, canti 1-3*, Firenze, Sansoni 1967, pp. 151-313, in particolare p. 230. D'ora in poi citeremo anche questo vol. dal Dartmouth Project.

<sup>11</sup> Si veda l'OTTIMO COMMENTO a *Inferno* II, 28-30: «Andovvi poi lo Vas d'elezione

l'accento dantesco a s. Paolo, pur ritenendo che il Poeta conoscesse la *Visio Pauli* con il relativo racconto della presunta discesa dell'Apostolo agli Inferi, è convinto (e noi con lui), contro vari commentatori antichi e moderni, che in questo luogo Dante si riferisca unicamente al viaggio al terzo cielo di Paolo di cui in 2Cor 12, 2-4.

Al v. 31: «Ma io [quell'“io” prepotente che si pone già come terzo dopo i due illustri precedenti] perché venirvi» (ad immortale secolo). Virgilio nel canto precedente (I, 91-93) aveva prospettato: «A te convien tenere altro viaggio [...] se vuoi campar d'esto loco selvaggio», se ti vuoi salvare da questo luogo selvaggio: un viaggio per sopravvivere alla selva oscura, per salvarsi da essa (il viaggio come salvezza). Ciò proprio in risposta alla lupa che dopo il pasto ha più fame che pria: «ond'io per lo tuo me' penso e discerno / che tu mi segui, e io sarò tua guida, / e trarrotti di qui [ti sottrarrò alla selva] per [attraverso: mediale] loco eterno» (I, 112-114), attraverso l'Inferno (il Purgatorio non è luogo eterno, ed al Paradiso Dante verrà accompagnato da Beatrice).

Ecco la meditazione sui Novissimi: Morte, Giudizio, Inferno, Paradiso<sup>12</sup>. È noto il costante invito da parte della Chiesa a tale tipo di riflessione ai fini del pentimento e della salvezza. Si veda il ruolo fondante delle visioni-contemplazioni dell'Inferno nei mistici, in particolare nella Beata Angela da Foligno, in S. Caterina da Siena e in Santa Teresa di Avila<sup>13</sup>.

ec. Cioè Santo Paolo, lo quale Dio nomò vaso di elezione, ed andovvi in carne, avvegna che Santo Paolo medesimo lo ponga dubitativo se fu corporalmente, o in spirito; ed assegna l'Autore la cagione, che fu per fortificare la tenera fede de' novelli Cristiani, senza la quale nullo è salvo; e però dice, che ella è principio. Non dice tutto, però che con l'altre due virtù, cioè Speranza e Caritate, è 'l tutto».

12 SAN TOMMASO, *In Threnos*, cap. 1 l.9: «Hic ponit peccati progressum: et primo ponit culpam: sordes, scilicet peccatorum, in pedibus, scilicet in affectibus, quasi ad progrediendum in peccato, finis, scilicet mortis, vel iudicii divini. Eccli. 7: memorare novissima tua, et in aeternum non peccabis. Secundo ponit poenam: deposita est, a statu dignitatis, vehementer, idest in extremam miseriam».

13 Si veda VINCENZO PLACELLA, 'Visione', 'Viaggio', 'Salvezza', 'Missione' nella *Commedia*, in *Miscellanea di Studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, Napoli, Federico & Ardia 1993, pp. 685-723. Il «non... sono» del v. 32 ricalca il *non sum* (Gv 1, 20; 3, 28) di Giovanni il Battista a chi gli chiedeva se fosse il Messia: formula, questa, in radicale e intenzionale contrasto con la proclamazione: «Io sono» della Divinità nell'Antico e nel Nuovo Testamento («Io sono Colui che sono»: Es 3, 14; «prima che Abramo fosse Io sono»: Gv 8, 58). Per quanto riguarda l'analogo concetto cristiano di non esser nulla e di dovere tutto quanto si è e si fa a Dio, si veda, di DANTE l'Epistola XI [Cardinalibus ytaliciis Dantes de Florentia, etc.], [5]: «Forsitan 'et quis iste, qui Oze repentinum supplicium non formidans, ad arcam, quamvis labantem, se erigit?' indignanter obiurgabitis. Quippe de ovibus in pascuis Iesu Christi minima una sum; quippe nulla pastoralis auctoritate abutens, quoniam divitiae mecum non sunt. Non ergo divitiarum, sed "gratia Dei sum id quod sum" [I Cr 15], et "zelus domus eius comedit me"» (*Epistole*, a cura di Arsenio Frugoni e Giorgio Brugnoli, in DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, t. II, Milano-Napoli,

Dante si pone dunque come terzo: dovrà restaurare l'Impero e la Chiesa (si sente come profetico riformatore di Impero e Papato rovinati dalla cupidigia).

Al v. 32 «Io non Enëa, non Paulo sono»: si tratta, per il Dante poeta, di negazioni che affermano: «Io *sono* Enea, io *sono* Paolo», come terzo profeta che salva, o almeno restaura, ciò che corrisponde ad Enea (Impero) e a Paolo (Chiesa) (aveva assunto tale ruolo profetico nelle Epistole, nel *Convivio*, nella *Monarchia*). Grado zero della Missione, o meglio della coscienza della Missione in Dante personaggio, come ho scritto in un mio lavoro<sup>14</sup>.

Il personaggio Dante alla fine del I canto, come vedemmo, si affida a Virgilio. Il Prologo (*Inf.* I) all'intero Poema si chiude con la prospettiva del viaggio fra i tre Regni; il II canto, che è prologo all'*Inferno*, pure si chiuderà con questa prospettiva. Ma prima, ecco un dubbio del personaggio Dante: «Se del venire io m'abbandonò / temo che la venuta non sia folle» (vv. 34-35). Virgilio, in risposta, accusa Dante di «viltade»<sup>15</sup>, che gli impedisce di proseguire nell'impresa iniziata. Ma pure dà spiegazioni al suo discepolo. Egli, Virgilio, si trovava nel Limbo (vv. 52-53): «Io era tra color che son sospesi, / e donna mi chiamò beata e bella». È Beatrice che è scesa nel Limbo per salvare Dante. Siamo all'inizio del Poema e già compare Beatrice; Dante mantiene la promessa fatta alla fine della *Vita Nuova*, di riprendere a parlare di lei quando fosse in grado di dirne ciò che mai «fue detto d'alcuna». Dante non aspetta il Paradiso terrestre (alla fine del *Purgatorio*) per presentarci la sua donna. Ce la presenta già subito, anche se non direttamente, ma attraverso il racconto di Virgilio. I sostenitori della fondatezza della tesi dei primi sette canti dell'*Inferno* scritti prima dell'esilio invocano anche quest'elemento: Dante dà inizio al suo

---

Ricciardi 1979, p. 584). «Nolite facere domum Patris mei domum negotiationis. Recordati sunt discipuli Eius quia scriptum est: "Zelus domus Tue comedit me"» (Ps 69, 10) e (Io 2, 16-17). Dante si accosta, qui, per analogia, a S. Paolo ed al Cristo stesso, al quale il brano evangelico che abbiamo citato in proposito fa riferimento ricordando Ps 69, 10. Dante dice, sì, di essere la minima delle pecorelle dei pascoli di Gesù Cristo e riconosce che tutto ha ricevuto dalla grazia di Dio, nulla attribuendo a se stesso, ma lo fa con le parole di San Paolo (per cui viene ribadita l'affermazione-negazione «Io non Enëa non Paulo sono»). Ma poi l'analogia col Cristo si fa esplicita. Ep VII a Arrigo [2]: «Verum quia sol noster, sive desiderii fervor hoc submoneat sive facies veritatis, aut morari iam creditur aut retrocedere supputatur, quasi Iosue denuo vel Amos filius imperaret, incertitudine dubitare compellimur et in vocem Precursoris irrumpere sic: 'Tu es qui venturus es, an alium expectamus?'». Qui è Arrigo che viene accostato al Messia (*Epistole*, cit., p. 564).

<sup>14</sup> PLACELLA, 'Visione'..., cit.

<sup>15</sup> Si vedano le 'voci' vile, viltà di ALESSANDRO NICCOLI, *Enciclopedia dantesca*, cit., vol. III.

Poema, non molti anni dopo la morte di lei, proprio con Beatrice protagonista. Si tratta, ora, attraverso questo racconto, di un'oasi all'interno della selva oscura: un'oasi di Dolce Stil nuovo e un'oasi di Paradiso. Sì, proprio un Paradiso nella cantica dedicata all'Inferno, uno squarcio di Paradiso proprio sul limitare dell'Inferno. Il Paradiso che non ha paura dell'Inferno (come dirà esplicitamente Beatrice ai vv. 85-93). Un lieto fine dell'opera anticipato (nell'Epistola a Cangrande della Scala vien detto che l'inizio della *Commedia* è "fetido" e il finale è lieto). Un'oasi di stilnovismo, dicevamo: anche se ogni tratto della *Commedia*, ogni verso, direi, è incomparabilmente maggiore di ogni opera precedente: dai vv. 55 a 108, cioè nei versi in cui, nel racconto di Virgilio, si parla di Beatrice o parla Beatrice, vi è uno stile, una lingua che ricalcano quelli dello stilnovo. Si tratta di uno stilnovo, diremmo, potenziato, uno stilnovo all'altezza della *Divina Commedia*. Ma sono applicate tutte le norme del volgare illustre di cui Dante aveva parlato nel *De vulgari eloquentia*:

Lucevan li occhi suoi più che la stella;  
e cominciommi a dir soave e piana  
con angelica voce, in sua favella:  
"O anima cortese mantoana,  
di cui la fama ancor nel mondo dura,  
e durerà quanto 'l mondo lontana,  
l'amico mio, e non de la ventura,  
ne la diserta piaggia è impedito  
sì nel cammin, che vòlt'è per paura.

Ricordavamo, commentando il primo canto, che Beatrice non può essere ridotta a simbolo, nella *Divina Commedia*: si veda qui con quanta sollecitudine e amorosa trepidazione parla di Dante. Una trepidazione che potrebbe apparire, dal punto di vista teologico, in contrasto con la sua condizione di Beata: «e temo che non sia già sì smarrito, / ch'io mi sia tardi al soccorso levata, / per quel ch'i' ho di lui nel cielo udito» (vv. 64-66). E chiede a Virgilio di muoversi subito in soccorso dello smarrito Dante, sì che ella «ne sia consolata» (v. 69).

Ed ecco il nome della donna amata (v. 70): «I' son Beatrice che ti faccio andare; [...]; amor mi mosse, che mi fa parlare», e promette a Virgilio di dir bene di lui di fronte al Signore. Beatrice, come si sa, nella *Vita Nuova*, non dà a Dante alcun cenno di risposta all'amore di lui. Qui è amorosa (in effetti, quando incontrerà Dante nel Paradiso terrestre, lo rimprovererà e mostrerà anche "gelosia"). Certo si potrebbe dire che Beatrice, nella lunga trattazione che di essa fa Dante nella *Vita*

*Nuova* e nella *Commedia*, soltanto qui si mostri innamorata, ammesso che si possa dir tanto, nei confronti di Dante.

Al v. 61 l'espressione «l'amico mio e non de la ventura» costituisce una delle *cruces* di questo canto: vi è una amplissima discussione di Mazzoni su questo luogo. «L'amico mio e non de la ventura» indicherebbe un'amicizia del tutto disinteressata, come quella espressa dai componimenti della loda all'interno della *Vita Nuova*. Il Mazzoni, sulla scia del Casella, si rifà al commentario di Abelardo sull'Epistola ai Romani dove si parla dell'amore gratuito come del più alto grado dell'amore. Scrive, infatti, Abelardo che se il nostro amore nei confronti del Cristo è in funzione dei benefici, anche spirituali, che ne possiamo sperare, esso è mercenario, in quanto poniamo il fine a cui tendiamo non in Cristo ma in noi stessi e aggiunge: *Tales profecto homines fortunae magis dicendi sunt amici quam hominis*, 'più amici di fortuna che dell'uomo'<sup>16</sup>.

Virgilio ai vv. 76-78 risponde a Beatrice con una lode («'O donna di virtù sola per cui / l'umana spezie eccede ogni contento / di quel ciel c'ha minor li cerchi sui [...]»») che il Pagliaro vede sotto un duplice aspetto, quello teologico intendendo Beatrice come simbolo della teologia, per cui significherebbe: «scienza in virtù della quale l'umanità supera il limite delle cose terrene [per occuparsi delle ultraterrene]»; e quello letterale intendendo Beatrice come donna: «donna di virtù per la quale sola la specie umana supera in valore tutto ciò che è sulla terra».

Ai vv. 43-48 c'è la contrapposizione tra due concetti chiave di Dante: la magnanimità (in questo caso, di Virgilio) e la viltà (in questo caso del personaggio Dante): «'S'ì ho ben la parola tua intesa', / rispuose del magnanimo quell'ombra, / 'l'anima tua è da viltade offesa; // la qual molte fiate l'omo ingombra / sì che d'onrata impresa lo rivolge, / come falso veder bestia quand'ombra'».

Al v. 52 Virgilio afferma: «Io era tra color che son sospesi», ossia nel limbo (ne abbiamo parlato nella *Lectura* del I canto). «Ne la diserta piaggia è impedito» (v. 62): il soccorso è *in extremis*, nel punto in cui Dante sta ricadendo nella selva: pronto soccorso da parte di Beatrice e da parte di Virgilio. Si assiste ad un drammatico *flashback* dove quadri e avvenimenti si sovrappongono in tempo reale.

---

16 MAZZONI, ad *Inf.* II, 61. Ma Basile (BRUNO BASILE, *Il «Proemio»: Inferno II*, «Rivista di Studi Danteschi», IV(2004), Gen.-Giu., pp. 161-183), contrasta questa interpretazione e ne dà un'altra: «l'amico mio e non amico casuale»; interpretazione che Basile prende da PAGLIARO, op. cit., p. 39 sgg., così come contrasta «il tentativo di M. PASTORE STOCCHI, *Note e chiose interpretative. 3. Amico della ventura...*, "Studi sul Boccaccio", vol. II, 1964, pp. 244-52 'colui al quale sono amica anche nella sventura'».

(vv. 76-81)

Le interpretazioni particolari divengono molteplici, ad esempio Pasquazi<sup>19</sup> si riferisce alla virtù soprannaturale della Speranza. Dante che verrà presentato dalla stessa Beatrice nel XXV canto del *Paradiso*

19 SILVIO PASQUAZI, *Il prologo all'«Inferno»*, in ID., *D'Egitto in Ierusalemme. Studi danteschi*, Roma, Bulzoni 1985, pp. 13-44, in particolare pp. 21-22.

come il massimo rappresentante in terra di questa virtù teologale, in effetti, secondo lo studioso, ha attinto questa virtù proprio da Beatrice<sup>20</sup>.

Le posizioni su questa terzina si sono radicalizzate a partire da una nota di Barbi il quale contesta l'interpretazione allegorizzante, seguita da Mazzoni<sup>21</sup> e dallo stesso Petrocchi, mentre la Chiavacci

---

20 Anche se, di recente, si tende a limitare il ricorso ai riferimenti interni all'intera *Comedia* tenendo conto delle varie epoche di composizione del Poema ed anche, da parte di alcuni studiosi, della distinzione tra un primitivo progetto del Poema, più limitato, e la successiva tripartizione in Cantiche, con la relativa, complessa strutturazione. Appena il caso di accennare alle intense, contrastanti posizioni della critica a proposito del boccacciano racconto di Frate Ilaro e di quello, sempre boccacciano, dei primi sette canti scritti prima dell'esilio.

21 MAZZONI, ad *Inf.* II, vv. 76-78: «O donna... sui. È uno dei casi che vorrei definire paradossali di fraintendimento del testo, per la sua oggettiva ambiguità grammaticale. La stragrande maggioranza dei commentatori e dei critici [...] convinta com'è che Beatrice sia simbolo allegorico della Teologia, o della Rivelazione, o della Contemplazione e via dicendo, ha sempre riferito concordemente sola per cui a donna (vale a dire alla teologale Beatrice); e ne son nate delle chiose quanto mai astratte e teologizzanti, che totalmente prescindono dal contesto, vale a dire dall'elementare osservazione che fino ad ora Virgilio ha unicamente parlato, nel riferire il suo incontro, d'un personaggio ben vivo e reale; sicché il brusco e non necessario mutamento di tono e di dimensione poetica costituirebbe un assurdo. È che, come notava magistralmente MICHELE BARBI, *Ancora sul testo della Divina Commedia*, in SD XVIII 22 n. 1, 'Beatrice non trova grazia presso i critici. Ha voglia il suo poeta di rappresentarcela donna vera in ogni sua movenza, dal primo momento che davanti a Virgilio volge gli occhi lucenti lagrimando sino a quando nell'Empireo sorride dal suo alto trono per l'ultima volta a Dante: nessun pensa che è uno spirito beato che tutto sa, perché tutto vede nell'eterna verità, e che, essendo guida a Dante, non può lasciare inappagate le sue curiosità: deve essere... la teologale Beatrice, anzi la teologia stessa'. Il SAPEGNO [è sempre Mazzoni a citarlo] ritiene d'altra parte che, con una o con l'altra delle suesposte interpretazioni, 'nell'un caso e nell'altro... l'espressione suona iperbolica', sia sola per cui riferito a donna ovvero a virtù, 'e inoltre secondo che s'intende la lode rivolta a Beatrice donna oppure alla teologia, che essa rappresenta allegoricamente'. Ora appar chiaro che tutta l'espressione, riferita a virtù, non è certo una iperbole, in quanto è proprio e soltanto con l'uso di virtù, vale a dire attuando e praticando le virtù morali e intellettuali, che l'uomo (umana specie) si fa degno (a mente del pensiero dantesco) e insieme capace della beatitudine celeste e del possesso di Dio, e può quindi ascendere più in alto d'ogni cosa contenuta entro il primo cielo (il cielo della Luna): circonlocuzione a indicare la beatitudine celeste; mentre il trovare già nella *Vita Nuova* (X 2) Beatrice definita e presentata come 'distruggitrice di tutti li vizi e regina de le virtù' ci assicura che non è proprio necessario (come han fatto tutti o quasi tutti i critici) scomodare, anche in questo caso, la Teologia. Chioseremo dunque, e a cuor leggero (nonostante le drastiche affermazioni del MATTALIA: 'non possiamo non riferire a donna'): 'O regina de le virtù', per le quali soltanto l'umanità può conquistare coi propri meriti la gloria del cielo...', e noteremo che a 77 'ogne contento', non varrà, come vuole il CHIMENZ e pare accetti il Sapegno, 'ogni altro essere vivente sulla terra' (come se il possedere la virtù fosse il solo mezzo distintivo tra l'uomo e l'altre creature; mentre quel che diversifica in modo radicale l'uomo dagli altri esseri sarà semmai la ragione!); sibbene, e più semplicemente, 'ogni cosa contenuta' (Graziolo: 'omnia contenta'), vale a dire il contenuto per il contenente: le cose di questo nostro povero mondo, che l'uomo può trascendere, per ritornare alla sua vera patria,



Leonardi ritorna all'interpretazione tradizionale<sup>22</sup>. Hollander sostiene la posizione di Barbi, Mazzoni, Petrocchi; anche il Fosca, contro la Chiavacci, segue tale tesi, affermando: «[...] ciò che ci fa ancora propendere per la tesi Barbi-Mazzoni è il fatto che, secondo la lettura alternativa, Beatrice sarebbe l'unico essere umano ad innalzarsi al di

---

solo se in vita avrà saputo operare virtualiter. Il MOORE, *Studies in Dante*, op. cit., I 262, pur aderendo alla interpretazione vulgata di tutto il passo (e respinta dal Barbi), allega per 77-8 *Somnium Scipionis* 17-19: 'Infra [lunam] autem iam nihil est nisi mortale et caducum, praeter animos generi hominum munere Dei datos, supra lunam sunt aeterna omnia'».

22 Ecco la posizione della Chiavacci ad *Inf.* II, vv. 76-78: «sola per cui...: per la quale soltanto l'umana specie trascende ogni cosa contenuta (ogne contenuto) entro il cielo della luna (che, essendo il primo, ha la circonferenza – *li cerchi sui* – minore di tutti). Dentro il cielo della luna è contenuta, nel sistema tolemaico, appunto la terra, e dire sotto la luna equivaleva a dire: sulla terra (cfr. VII 64). Fin dagli antichi, la quasi totalità degli interpreti riferisce il pronome relativo a *donna*, intendendo Beatrice nella sua funzione di simbolo della sapienza divina. Oggi, seguendo il Barbi, per evitare l'improvviso sovrapporsi del simbolo al vivo personaggio di Beatrice, alcuni illustri interpreti (Petrocchi, Mazzoni, Bosco) lo riferiscono invece a virtù: 'per la quale virtù...'. Ma si tratta secondo noi di un grave errore critico. Sulle ragioni della nostra scelta a favore della prima interpretazione, si veda la nota». Qui la Chiavacci rimanda ad una sua successiva *Nota integrativa*: «Sola per cui. Appare indubbio che il testo quasi costringe a riferire il *cui* a Beatrice, in quanto è di lei che qui si fanno le lodi, com'è classico nelle invocazioni, dove al nome segue il relativo con le prerogative della persona invocata (così nelle parole iniziali di Beatrice a Virgilio: *O anima... di cui*). Anche il senso risulta teologicamente – e dantesicamente – più preciso. Di fatto è solo per la rivelazione divina – e non per la loro virtù – che gli uomini possono elevarsi alla contemplazione di Dio trascendendo la loro natura, come accadrà appunto a Dante condotto da Beatrice proprio oltre il cielo lunare. L'unica difficoltà – ma la difficoltà è più per il nostro gusto moderno che per l'uso dantesco – è posta dal dover prendere qui Beatrice come simbolo, quando nulla ancora Dante ne ha detto. Tuttavia può esser proprio questo il momento in cui appunto si anticipa il valore simbolico – che poi si rivelerà lentamente – della figura di Beatrice, che fin dal principio deve in qualche modo esserne investita. Le parole di Virgilio suonano del resto, osserva il Singleton (*La poesia*, pp. 269 sgg.), come un vero e proprio riconoscimento, riecheggiando – come pur tutti annotano – quelle notissime di Boezio quando riconosce, nella donna che scende dal cielo a visitarlo nel carcere – e il rimando tra le due situazioni è già nel commento di Pietro –, la Filosofia: 'O omnium magistra virtutum...' (*Cons.* I 3, 3). Quella filosofia che per Virgilio, come per Aristotele e il mondo antico, solleva appunto gli uomini oltre la sfera lunare, limite tra il corruttibile e l'incorruttibile. Si veda anche il riscontro tra la successiva domanda di Virgilio (vv. 82-4) e le parole di Boezio che racchiudono quella apostrofe: 'Et quid, inquam, tu in has exilii nostri solitudines... supero cardine delapsa venisti?' e l'apostrofe a Beatrice a *Purg.* XXXIII 115. Osserviamo, infine, che di virtù, secondo i due testi fondamentali (di Boezio e della *Vita Nuova*), qui da tutti citati, traduce probabilmente un plurale ('de le virtù': 'virtutum') non dunque donna della virtù, ma delle virtù – e in questo caso non si potrebbe evidentemente riferirvi il singolare sola. [...] "O donna di virtù...": o signora di tutte le virtù: cfr. *Vita Nuova* X 2, dove già Beatrice è chiamata "regina de le vertudi". È un altro preciso e decisivo richiamo, fatto nel momento solenne in cui Virgilio riconosce Beatrice e ne identifica la funzione. Data la nostra interpretazione del passo (per cui cfr. nota seguente), manteniamo la virgola dopo virtù come nell'ed. del '21, ora tolta dal Petrocchi che segue l'opinione del Barbi (cfr. Petrocchi ad locum)».

sopra della terra, il che pare effettivamente eccessivo»: è l'obiezione avanzata dallo stesso Hollander.

Noi ci sentiamo più vicini all'altra interpretazione. Del resto, nella *Vita Nuova*, Beatrice viene presentata come quella che dà la Beatitudine (l'analogia Beatrice-Cristo è fondamentale nell'operetta giovanile e permane nella *Comedia*): tutto ciò non appariva eccessivo a Dante ed ai suoi contemporanei, esperti nel discorso dell'analogia, mentre poi, perdutisi questi parametri, non è stato più così (il primo editore a stampa della *Vita Nuova* "castigò" il testo, edulcorando i luoghi nei quali tale analogia è più evidente). L'analogia nulla toglie alla concretezza della figura, come insegna il Singleton. In questo modo sarebbero salve sia l'esigenza di concretezza, sia una valenza della figura di Beatrice che va oltre i limiti della cronaca: «io ne la mia puerizia molte volte l'andai cercando, e vedeala di sì nobili e laudabili portamenti, che certo di lei si potea dire quella parola del poeta Omero: 'Ella non pareva figliuola d'uomo mortale ma di deo'»<sup>23</sup>.

Eccezionalità, unicità di Beatrice, Donna-miracolo, fin dall'inizio del libello giovanile. Riportiamo alcuni passi della *Vita Nuova* particolarmente significativi per il nostro discorso:

Uno giorno avvenne che questa gentilissima sedea in parte ove s'udiano parole de la regina de la gloria, ed io era in luogo dal quale vedeava la mia beatitudine<sup>24</sup>.

E per questa cagione, cioè di questa soverchievole voce che pareva che m'infamasse viziosamente, quella gentilissima, la quale fue distruggitrice di tutti li vizi e regina de le virtù, passando per alcuna parte, mi negò lo suo dolcissimo salutare, ne lo quale stava tutta la mia beatitudine. E uscendo alquanto del proposito presente, voglio dare a intendere quello che lo suo salutare in me vertuosamente operava<sup>25</sup>.

[...] «Sire, nel mondo si vede  
maraviglia ne l'atto che procede  
d'un'anima che 'nfin qua su risplende<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> *Vita Nuova*, II, 8. Si cita da *La Vita Nuova di Dante Alighieri*, edizione critica per cura di Michele Barbi, Società Dantesca Italiana, Edizione Nazionale 1932.

<sup>24</sup> Ivi, V, 1.

<sup>25</sup> Ivi, X, 2. Corsivo nostro.

<sup>26</sup> Ivi, XIX, 7. Si tratta dei vv. 16-18 della canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*.

È come dire che «eccede ogni contento / di quel ciel ch'ha minor li cerchi sui» di *Inf.* II, 77-78. Quest'ultima terzina si può intendere anche, anzi va intesa, non nel senso che tutta l'umanità grazie a Beatrice-Teologia si protenda nel cielo, ma nel senso che l'umanità *in Beatrice* donna concreta e santa, si innalza nel cielo. Insomma, è Beatrice, come donna, come santa (a parte, e non esclusi, i riferimenti allegorici a Fede, Teologia che Beatrice *anche* rappresenta) che innalzandosi innalza l'umanità intera, rappresentandola. Qui si può richiamare la formidabile intuizione singletoniana dell'analogia Beatrice-Cristo. Il Figlio di Dio diventando uomo ha innalzato l'umanità ad un livello vertiginoso.

Si veda nella stessa Canzone della *Vita Nuova* ai vv. 19-44:

Lo cielo, che non have altro difetto  
che d'aver lei, al suo signor la chiede,  
e ciascun santo ne grida merzede.  
Sola Pietà nostra parte difende,  
ché parla Dio, che di madonna intende:  
«Diletti miei, or sofferite in pace  
che vostra spene sia quanto me piace  
là 'v'è alcun che perder lei s'attende,  
e che dirà ne lo inferno: O mal nati,  
io vidi la speranza de' beati».  
Madonna è disiata in sommo cielo  
[...]  
Ancor l'ha Dio per maggior grazia dato  
che non pò mal finir chi l'ha parlato<sup>27</sup>.  
Dice di lei Amor: «Cosa mortale  
come esser pò sì adorna e sì pura?».

Quasi ad esprimere la meraviglia e l'incredulità per una creatura così eccezionale, unica. E ancora:

[...] luce de la sua umilitate  
passò li cieli con tanta vertute,  
che fé maravigliar l'eterno sire,  
sì che dolce disire  
lo giunse di chiamar tanta salute<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Addirittura è evidenziata la virtù direttamente salvifica di Beatrice.

<sup>28</sup> *Vita Nuova*, XXXI, 10. Si tratta dei vv. 21-25 della canzone *Li occhi dolenti per pietà del core*.

La luce di Beatrice attraversò i cieli. La provvidenza la fa parlare: «Per quel ch'ì ho di lui nel cielo udito». La nostra interpretazione evita anche una certa dose di pelagianesimo insita nell'altra interpretazione (in particolare nella esposizione del Mazzoni, al di là, certo, delle intenzioni dell'illustre studioso e fervente cristiano, quando parla quasi di una cogenza delle virtù per farci "meritare" di salire a Dio), mentre la soluzione dell'analogia supera ogni *impasse* del genere.

Del resto, nella storia della mistica troviamo attestazioni di simili unicità: si veda ad esempio il III capitolo delle *Rivelazioni* di Santa Gertrude (1256-1301/2)<sup>29</sup> dove il Signore fa una rivelazione ad un'anima a proposito di Gertrude:

Dopo queste parole il Signore mostrò a questa persona uno splendido gioiello che, a foggia di un trifoglio di meravigliosa fattura, gli ornava il petto, e disse: 'Io porterò sempre questo gioiello a onor della mia sposa e le sue tre foglie faran comprendere tre cose a tutta la corte del cielo. La prima foglia renderà manifesto che essa è veramente proxima mea; (Cant.) nessun uomo vivente mi è infatti più prossimo di questa sposa diletta per la purezza della sua intenzione e la rettitudine della sua volontà. La seconda farà capire che non c'è sulla terra un'altr'anima verso la quale io mi senta così dolcemente attratto. La terza infine mostrerà in modo luminoso che nessuno al mondo la uguaglia nella fedeltà, perché essa rivolge a mio onore e gloria tutti i doni di cui la ricolmo'. E aggiunse: 'Dopo il Sacramento dell'altare non c'è luogo sulla terra in cui io ami dimorare come nel cuore di quest'anima amante verso la quale converge, in modo mirabile, tutta la compiacenza del mio cuore divino'<sup>30</sup>.

In definitiva, vedremmo nel personaggio di Beatrice presente in questa terzina, un'allegoria (di tipo biblico, non l'"allegoria dei poeti", e quindi non astratta, come giustamente paventava il Mazzoni) sul fondamento dell'analogia (Beatrice-Cristo) presente già nella *Vita Nuova* e che si ripresenta nella *Comedia* qui come dalla fine del *Purga-*

---

29 Per gli influssi sulla *Divina Commedia* di altre due mistiche del monastero di Helfta cui appartenne santa Gertrude, e cioè le due Matildi, cfr. PLACELLA, 'Visione', cit., p. 693. Si vedano pure le 'voci' "Matilde di Magdeburgo", "Matilde di Hackeborn" e "Matelda" nell'*Enciclopedia dantesca*.

30 Dal Primo Libro delle *Rivelazioni* di SANTA GERTRUDE DI HELFTA, consultabile online alla URL <http://www.esicasmo.it/madri/occidente/rivelazioni1.htm>.

torio a quella del *Paradiso*<sup>31</sup>.

Al v. 94 troviamo l'espressione: «Donna è gentil nel ciel» (solo Castelvetro, nel Cinquecento, pensò che potesse essere la Vergine)<sup>32</sup>. Si tratta proprio della Vergine Maria<sup>33</sup>, mai nominata, per rispetto, nell'*Inferno*, così come il nome di Dio e di Gesù Cristo. È un dato veramente singolare che tutti i primi commentatori, fino al Castelvetro, non abbiano colto questo significato e abbiano dato varie interpretazioni di questa "donna...gentil": nell'Ottocento Nicolò Tommaseo avanzò di nuovo l'ipotesi che potesse trattarsi della Madre di Gesù<sup>34</sup>.

Intensa era la devozione mariana di Dante: a parte le frequenti ricorrenze del suo nome nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*, vi sono altre allusioni ad esso. Sempre vi si scorge una assoluta fiducia, un abbandono filiale: «il nome del bel fior ch'io sempre invoco / e mane e sera» (*Par.* XXIII, 88-89); e l'invocazione finale alla Vergine, nel XXXIII del *Paradiso*, in particolare, i vv. 16 sgg.: «La tua benignità non pur soccorrere / a chi domanda, ma molte fiate / liberamente al dimandar precorre». Maria non soltanto esaudisce le preghiere, ma molte volte le previene. È proprio il caso di Dante nella selva oscura: Maria ha preso l'iniziativa del soccorso.

La selva oscura s'illumina col racconto di questo Prologo in Cielo.

Dante fedele di Lucia: «Or ha bisogno il tuo fedele / di te, e io a te lo raccomando» (v. 98 sg.). Sono le uniche parole dirette di Maria nella *Divina Commedia*, parole «di sobria dignità», come dice il Pagliaro. Altre, negli *exempla* purgatoriali, sono prese dalla Scrittura.

Guido da Pisa, a proposito di questi versi, scrive che Dante assume il ruolo di uomo penitente che vuole uscire dal peccato e che anela alla virtù e spera la beatitudine eterna. Ma per tutto questo l'uomo ha bisogno di tre grazie: «gratia preveniente, gratia illuminante, gratia

31 Per un approfondimento sui quattro sensi della Scrittura in Dante: PLACELLA, *I presupposti biblici dell'esperienza cristiana e poetica di Dante*, in «Guardando nel suo Figlio...», *Saggi di esegesi dantesca*, Napoli, Federico & Ardia 1990, pp. 63-124.

32 Per Ludovico Castelvetro si veda la relativa *Lectura* di ANNA CERBO in questa raccolta.

33 «Tra le formule dottrinarie e teologiche con cui si è sempre cercato di guardare al 'poema sacro', accanto a quelle di poema trinitario e di poema cristologico, merita senza dubbio di essere richiamata anche quella di poema mariano, non solo per il particolare affetto con cui Dante ha sempre cercato di guardare a Maria, ma anche per i numerosi elementi di dottrina mariana che sono stati inseriti nella sua opera»: MARTINELLI, «Il nome del bel fior ch'io sempre invoco». *Dante e il nome di Maria*, in *Dante: l'«altro viaggio»*, Pisa, Giardini 2007, pp. 343-373 (343).

34 Lo studio di DOMENICO VITTORINI, *La "Corte del Cielo": Interpretazione del canto secondo dell'*Inferno**, «*Italica*», XX (1943), No. 2, pp. 57-64, tende a ridurre il significato delle tre donne a quello di analoghi episodi, di stampo cortese, della *Vita Nuova*. Il lavoro, condotto in maniera garbata, non riesce, comunque, a convincere.

cooperante». Misteriosa la grazia preveniente, sottolinea sempre Guido: «Non scire enim possumus unde veniat quod homo, existens in actu vel voluntate peccati, a divina gratia preveniatur, quia tunc gratia divina non venit ad hominem propter merita sua», e ciò accade a Paolo, il quale, mentre si avvicinava a Damasco per perseguitare e catturare cristiani, all'improvviso fu raggiunto da una luce dal cielo. Per quanto riguarda la grazia illuminante, senza di essa non sapremmo cosa fare (e in quanto illumina vien detta da Dante Lucia). Ma la Grazia preveniente e quella illuminante non ci possono far santi: a tanto può solo la Grazia cooperante (molti, infatti, prosegue Guido, furono prevenuti e illuminati, ma si dannarono).

A proposito dei vv. 94-103, l'Ottimo Commento chiosa:

Donna è gentile, et cetera. Qui dichiara Beatrice li motori de lei, de quale l'uno discrive senza nome, dicendo Donna gentile, cioè una gratia proveniente, la quale è donata da Dio d'intelligentia, puoila appellare dono d'intellecto. Questo intellecto si compaignea, ché vedea l'auctore cadere in cieco calle, et però chiese in suo adiutorio la seconda donna, cioè la seconda gratia, la quale appella Lucia, cioè gratia illuminante. La luce, come dice sancto Ambrosio, è bella ne l'aspetto, però che è gratiosa a la veduta, diffondesi senza sozzarsi, però che passa per qualunque cose brutte et non si macchia, àe diritto andamento senza torcersi. Essa passa per lunghissima via senza tardanza. Questa luce mosse Beatrice, la quale si sedea con l'antica Rachel, cioè con la contemplatione. Rachel, che figura la vita contemplativa sì come appare del suo luogo ne l'ultimo canto del Paradiso, fue figl[i]uola de Laban e mogl[i]e di Iacob patriarcha. Bene si colloca la contemplatione a lato della theologia. Et dice: duro iudicio là su frange, però che la deliberatione de Dio è fermissima. E se pare alli huomeni ch'ella sia mutabile, ciò adiviene dalla parte humana, non dalla divina. Dio ama sempre la vita de' peccatori et è apparecchiato a riceverli in gratia, sì che si rompe quando a l'avisio de' mortali il iudicio di Dio quando non cade in quello che pareva di dovere cadere, sì come parve al propheta Jonas dello stato di Ninevi. Vuole alcuno che l'auctore avesse spetiale devotione et per sua advocata sancta Lucia, in ciò che dice il tuo fedele. Et alcuno vuole che ella o la prima fosse una ydea et exemplo del suo intellecto. Et dice Lucia [100] nimica di ciascun crudele, però che li rei odiano la luce. Donna è gentile, et cetera, cioè la fede, intelligenza della deitate che pone in dispositione il subiecto

spirituale e corporale.

Intensa la chiosa dell'Ottimo. Il motivo della Vergine che "frange" il duro giudizio di Dio qui viene indicato come procedente da parte dell'uomo e cioè difettoso, dovuto ad una sorta di illusione ottica, in quanto le decisioni divine, in realtà, non mutano. Un'altra interpretazione del luogo dantesco è che esso si riferisca alla deroga, avvenuta nel caso della discesa di Beatrice agli Inferi, alla proibizione del passaggio di anima dal Paradiso (o dal «seno di Abramo» secondo la Parabola del Ricco Epulone) verso l'Inferno. Questo tipo di risposta sarebbe bene intonato alla domanda di Virgilio su come mai Beatrice non tema di scendere all'Inferno, inoltre, darebbe ulteriore spessore all'analogia Beatrice-Cristo (il *descensus ad Inferos*, appunto). Giustamente gli autori del volume dedicato al II canto dell'*Inferno* nella serie della *Lectura Dantis Americana* fanno notare la trasposizione dell'espressione "donna gentile" dalla *Vita Nuova-Convivio* alla *Commedia* e dalla Filosofia alla Vergine.

Al v. 100 troviamo l'espressione «nimica di ciascun crudele», riferita a Lucia. I primi commentatori non sono sensibili alla figuratività ed alla concretezza, in favore dell'allegoria classica ("dei Poeti"): era forte l'influsso della poesia mediolatina e di quella volgare, tipo *Roman de la rose* fondate su allegorie. Varie le interpretazioni date nei secoli a questo difficile verso: le possiamo così sintetizzare: nemica di ogni crudeltà, quindi rappresentante della Giustizia divina la quale si tiene lontana dagli eccessi nel punire<sup>35</sup>, oppure "crudele" non è neutro sostantivato bensì il peccatore che non si affida alla Grazia<sup>36</sup>, oppure Lucia-luce è nemica dei rei che odiano la luce in

---

35 Per il MAZZONI: «di ciascun crudele: neutro sostantivato; dunque: di ogni crudeltà, la quale (per servirci di un passo di S. TOMMASO, *Summa Theol.* II-II, q. 157, art. 1 ad 3 addotto da E. MOORE, *Sta. Lucia in the 'Divina Commedia'*, in *Studies in Dante IV*, Oxford 1917, e poi ripreso dal PARODI in BSDI XXV 134) "importat excessum in puniendo" e si oppone alla clemenza e alla giustizia, che esige e indica, invece, "aequum esse ut aliquis non amplius puniatur" di quel che meriti. Come abbiamo più sopra indicato, Dante conosce dunque in Lucia, anima beata che riflette in sé gli attributi del Creatore, Iddio come Giustizia: e non a caso, anche nel sogno purgatoriale già citato, all'atto che promuove il poeta dall'Antipuratorio al Purgatorio, Lucia gli apparirà come "un'aguglia nel ciel con penne d'oro Con l'ali aperte ed a calare intesa": vale a dire come l'immagine, appunto, della divina Giustizia (si cfr. *Par.* XVIII 91 sgg.).»

36 Secondo il FOSCA (2003-2006): «ciascun crudele: "ogni crudeltà", conferendo all'aggettivo significato neutro sostantivato ("ogni altro dolce" in *Rime* C.65). Secondo Benvenuto, nessuno è più crudele di colui che dispera della grazia, per cui Lucia è nemica di chiunque disperi di ottenerla (in tal modo non è necessario intendere crudele come neutro sostantivato)».

quanto mostra i loro misfatti<sup>37</sup>, oppure 'piena di misericordia'<sup>38</sup>. Secondo Francesco Mazzoni, Lucia rappresenterebbe la Giustizia divina, la quale è nemica di ogni crudeltà, ossia di ogni eccesso nel punire.

A proposito dei vv. 106-108, riportiamo la spiegazione del Boccaccio:

[Esposizione letterale] Non odi tu la pietà, cioè l'afflizione, del suo pianto?, il quale egli fa nella diserta spiaggia. Non vedi tu la morte che 'l combatte, cioè la crudeltà di quelle bestie, le quali con la paura di sé il combattono e conducono alla morte; Su la fiumana. Qui chiama fiumana quello orribile luogo, nel quale l'autore era da quelle bestie combattuto, quasi quelli medesimi pericoli e quelle paure induca la fiumana, cioè lo impeto del fiume crescente, il quale è di tanta forza, che dir si può: [ove], sopra la quale, 'l mar non ha vanto?, cioè non si può il mare vantare d'essere più impetuoso o più pericoloso di quella.

Questa spiegazione del Boccaccio appare come la più razionale e la più aderente al testo di quante si sono date, nei secoli, del verso 108: c'è chi vi ha visto un riferimento all'Acheronte (del resto, non ancora presentato da Dante); chi (Belloni, 1905 e poi Freccero, 1966, seguito dalla *Lectura Dantis Americana* del II canto) vi ha visto un'allusione al Giordano.

Indico qui, a completamento del riferimento di Boccaccio, una consonanza con un testo di un Commentario anonimo all'*Apocalisse*, mai citato a questo proposito dagli studiosi:

Quatuor Angelos, idest universos Daemones, ad persequendum

---

37 L'OTTIMO COMMENTO afferma che «Questa ec. Cioè questa Grazia preveniente, o vero dono d'intelletto, chiese in sua compagnia Lucia, cioè Grazia inluminante e cooperante: la luce è nell'aspetto bella, spargesi senza maculare, procede diritto senza correre, passa per lunghissima linea senza tardanza, ed è la luce nemica de' rei, perocché li rei odiano la luce, però ch'ella scuopre li loro trattati; e seguita, che questa Beatrice s'edea con Rachel, che è interpretata contemplante di Dio. Fue Rachel la seconda moglie di Giacob Patriarca, figliuola di Laban, della quale si tratterà, capitolo IV».

38 Secondo la CHIAVACCI LEONARDI: «"nimica di ciascun crudele": *ciascun crudele* è neutro sostantivo: ogni crudeltà (cfr. *Rime* C 65: "ogni altro dolce"). L'espressione significa quindi: piena di misericordia (così anche il Buti), intendendola per il suo contrario, parallelamente all'altra di questo stesso canto: *l'avversario d'ogne male* (v. 16), che indica appunto il bene stesso. La grazia viene in realtà come dono della misericordia divina; e ricordiamo che come simbolo della misericordia stessa intesero Lucia l'Anonimo e il Boccaccio, rivelando la convergenza dei significati allegorici proposti dagli antichi».



homines corporaliter et spiritualiter; exigentibus meritis malorum, et propter purgationes electorum. Daemones autem dicuntur Angeli: sive ratione naturae nobilis, quia naturam habent angelicam; tum ratione missionis; quia mittuntur a principe imperante, et a Deo permittente; quod tamen non dicitur proprie mitti, sed large. Dicuntur autem quatuor, propter quatuor partes mundi, per quas nocent, vel quod quatuor de Christo praedicta impugnant: supra 7, vidi quatuor Angelos stantes super quatuor angulos terrae. Qui alligati sunt in flumine magno Euphrate, idest in cordibus divitum et principum mundanorum, in quibus latent et dominantur occulte, restricti tamen interim quantum ad alios ne saeviant sicut poterunt sub Antichristo saevire. Nota quod Euphrates est flumen Babylonis, circumiens Babylonem ut dicit Glossa, quod dividerunt Persi et Medi in multos rivos et sic ingressi sunt Babylonem. Est autem hoc flumen vorax et profundum ac magnum: et interpretatur Euphrates, pulverulentus vel humidus, vel crescens, vel fructifer: unde per Euphratem flumen magnum figurantur illi principes mundani, et quidam pravi divites, qui vivunt in pulvere elationis excaecantis, et in humo deliciarum carnis, quae humus est, et sunt in abundantia rerum et in ea crescunt, et in praemissis sunt profunde et immersi quasi vorati, et ex his fluunt in alia ad modum fluminis; quia proficiunt in pejus. Hoc flumen dicitur magnum propter magnitudinem et multitudinem scelerum. In his habitant Daemones, quia eis dominantur; sed in eis ligantur, quia ita in eis habitant quod nondum permittuntur aperte desaevire in bonos; sed tunc solventur, quia per ipsos principes et per alios perversos nocere permittentur hominibus, quando potestas Diaboli laxabitur. Ideo dicitur: qui alligati sunt in flumine magno Euphrate. Unde dicit beatus Gregorius: hostis antiqui virtus nunc a bonorum cordibus religatur, et in reproborum mentibus reclusus premitur: tempore vero Antichristi de iniquorum cordibus non occulte saevientibus, eductus procedit, et tunc accepta potestate, contra Ecclesiam in vim apertae persecutionis erumpet. Haec Gregorius. Vel secundum Glossam: alligati, idest refrenati a nocumento hominum, ne scilicet tantum noceant quantum possent et vellent. In flumine magno Euphrate, idest in passione domini, qui habuit abundantiam et impetum magnum angustiae, ideo comparatur magno flumini. Psal. De torrente in via bibet. Item frugem salutis attulit mundo, scilicet reconciliationem et dona:

ergo et praemia gloriae, quod signatur<sup>39</sup>.

Caratteristica la descrizione e adeguata a quella delle tre bestie che nel canto I impediscono al personaggio Dante l'ascesa del colle: l'avarizia, la lascivia, la superbia (*elatio excaecans*). In effetti già molti commentatori avevano assimilato la fiumana alle tre fiere o, in particolare, alla lupa.

Ma l'Eufrate viene riguardato anche *ex parte boni*: può significare pure la Passione redentrice del Signore. Anche qui, come abbiamo notato a proposito della citazione di Isaia nel primo verso del Poema, sarebbe presente l'allusione ad un finale lieto, anche a proposito della fiumana ove il mar non ha vanto; inoltre l'analogia col Cristo del protagonista della *Commedia* (del quale va sempre tenuta presente la valenza di esemplarità) sarebbe confermata (egli, per i propri peccati, sta soffrendo un'angoscia analoga a quella del Cristo rivestitosi dei peccati di tutta l'umanità).

Si veda anche un altro testo, si noti, attribuito, sia pur dubitativamente, a Ugo di San Caro, autore frequentato da Dante:

Sexto loco contra avaritiam praedicavit. Euphrates enim crescens vel frugifer seu pulverulentus interpretatur. Unde significat avaritiam, sive cupiditatem, quae semper fructificare vult et crescere in pulveribus, idest in terrenis rebus: sed tamen fluunt semper, quia Euphrates flumen est<sup>40</sup>.

L'Eufrate immagine dell'avarizia, di cui la lupa dantesca, identificata da alcuni, appunto con la "fiumana". Ci troveremmo, così, proprio nel pieno della tematica dell'inizio del viaggio. La lupa-avarizia si conferma come il motivo negativo di tutto il viaggio dantesco nell'aldilà. Diciamo "negativo" pensando a quello "positivo" di cui parlerà il Pasquazi (si veda qui, oltre, la nota 47).

Immagine del fiume anche in Caterina da Siena, cap. XXI del *Dialogo*, ed. cit. nella I *Lettura* di questo volume, a proposito dell'uomo

39 IGNOTI AUCTORIS *Super Apocalypsim* «Vox», cap. 9 (*Corpus Thomisticum* online).

40 HUGO DE S. CARO (?), *Super Apocalypsim* «Vidit Jacob», cap. 16. Si veda Ger 15,10.16-21: «Perché il mio dolore è senza fine / e la mia piaga incurabile non vuole guarire? / Tu sei diventato per me un torrente infido, / dalle acque incostanti. / Allora il Signore mi rispose: / «Se ritornerai, io ti farò ritornare / e starai alla mia presenza; / se saprai distinguere ciò che è prezioso / da ciò che è vile, / sarai come la mia bocca. / Essi devono tornare a te, / non tu a loro, / e di fronte a questo popolo io ti renderò / come un muro durissimo di bronzo; / combatteranno contro di te, / ma non potranno prevalere, / perché io sarò con te / per salvarti e per liberarti. / Oracolo del Signore. / Ti libererò dalla mano dei malvagi / e ti salverò dal pugno dei violenti».

dopo il Peccato:

E corse, di súbito che ebbe peccato, uno fiume tempestoso che sempre el percuote con l'onde sue, portando fadighe e molestie da sé, e molestie dal dimonio e dal mondo. Tutti annegavate, perché veruno, con tutte le sue giustizie, non poteva giognere a vita eterna. E però Io, volendo rimediare a tanti vostri mali, v'ho dato il ponte del mio Figliuolo, acciò che passando el fiume non annegaste. El quale fiume è il mare tempestoso di questa tenebrosa vita<sup>41</sup>.

A proposito del tormentato verso 108, Antonino Pagliaro diede un'interpretazione letterale molto articolata:

L'immagine del gorgo, in cui si incontrano le acque di un fiume con il mare, è una delle più belle della *Comm.*; ma, purtroppo la preoccupazione del dato allegorico non ha consentito di intendere i vv. 107-108 [...] nel loro reale significato. Essa è tratta dall'esperienza della navigazione fluviale: dove le acque di un fiume si congiungono con quelle del mare, fanno gorgo, sì che una piccola imbarcazione, specie se carica e di scarsa forza propulsiva, presa in esso, non riesce ad andare né avanti né indietro, e si trova in grave pericolo: su la fiumana ove il mar... letter. "sul punto della corrente del fiume, che l'onda del mare non riesce a superare". Di solito, si cerca un significato allegorico a questa immagine: si pensa all'Acheronte o ad altro fiume, e si pensa che il mare indichi il peccato per le tempeste e i pericoli che vi risiedono. Sembra invece certo che si tratti di una immagine compendiosa, diretta a esprimere una particolare situazione mediante similitudini, come altre ve ne sono nella *Comm.* [...] (Se si vuole trovare nell'immagine un riferimento allegorico, non si potrà fare a meno di intendere il mare come simbolo della vita, con riferimento a *Conv.* IV xxvii 2: "nel mar di questa vita", e la fiumana come simbolo del peccato, cfr.

---

41 Anche se da noi non accolta, è doveroso dar conto dell'interpretazione che del verso 108 diede Belloni nel 1905 e che fu seguita da Freccero nel 1966 e ampiamente registrata da Jacoff nella *Lectura Dantis Americana*: II, 108, la fiumana: «If the fiumana of Inferno II anticipates the liminal function of Lethe-Eunoe, it also must be seen as 'umbrifero prefazio' of the fiumana of Paradiso XXX, itself a shadow of the truth it makes visible». In questa prospettiva si dà una sorta di concordanza tra questi fiumi presenti nelle tre cantiche.

[http://lazio.istruzione.it/csa/roma\\_comunica.shtml](http://lazio.istruzione.it/csa/roma_comunica.shtml).

Par. XXVII 121-23: "Oh cupidigia, fuor de le tue onde!")<sup>42</sup>.

Orbene, riteniamo che l'interpretazione letterale del Pagliaro non contraddica la nostra ipotesi. Un antico commentatore, Francesco da Buti, interpreta fiumana come più che fiume<sup>43</sup>.

Il Mazzoni (che legge «onde il mar non ha vanto») interpreta, invece, in senso allegorico: la fiumana è la nostra vita tempestosa, più tempestosa del mare (su cui il mare non può vantarsi di essere più procelloso). Si tratta della stessa interpretazione che lo studioso dà della selva.

Al v. 115 si assiste alle lacrime di Beatrice: si sottolinea di nuovo l'umanità di questo personaggio (altro che mero simbolo o mera allegoria, come nei poemi mediolatini).

V. 119 «d'innanzi a quella fiera ti levai»: il soccorso di Virgilio è compendiato nella sottrazione del personaggio Dante alla lupa. La lupa-avarizia si rivela, ancora una volta, il motivo negativo, il movente di tutto il viaggio dantesco nell'aldilà.

In uno studio del 1943, a proposito del ripensamento, ai vv. 11-36 del II canto dell'*Inferno*, da parte del personaggio Dante circa il viaggio nell'Oltremondo, Vittorini scriveva:

Ma poi si è sentito spaurire dinanzi alla difficile impresa e, piuttosto che confessarlo, si è messo a far sfoggio di erudizione con quella falsa dialettica che diviene più complicata ed ha bisogno di alzar più la voce a misura che si vuole persuadere gli altri di ciò che non persuade noi stessi. Ed ecco Dante che ricorda il viaggio di Enea e di San Paolo, "il chi e il quale", le relazioni fra l'Impero Romano ed il Cristianesimo, per concludere, con falsa o mal diretta modestia, che egli non vede la ragione di intraprendere un tale viaggio. Virgilio lo lascia parlare per ventisette versi (v. 10-36) e poi lo fulmina con un: Se

---

<sup>42</sup> PAGLIARO, op. cit., *ad locum*.

<sup>43</sup> «Su la fiumana pone il luogo ov'è questo combattimento; cioè nella spiaggia, sopra la fiumana, è il mondo misero, pieno di fatiche, di tempesta, e di paure, non meno che il mare; e però aggiugne ove il mar non à vanto; cioè non à vantaggio. Questa che ora chiama fiumana, di sopra chiamò selva, e convengono questi nomi al mondo, come è mostrato di sopra, e finge che tra la selva e il monte fosse in mezzo una spiaggia. Questa spiaggia è lo stato ch'è mezzo tra li vizi e le virtù: quando l'uomo è uscito de' vizi, innanzi che saglia alle virtù, si dice essere nella spiaggia; et è da notare che questo mondo, che è come una fiumana, fiumana è più che fiume; cioè allagazione di molte acque, sospigne chiunque entra in esso; cioè ogni uomo che ci nasce, o è nella selva de' vizi, e de' peccati, o è nella spiaggia ove si piglia lo salimento al monte delle virtù, et in questo stato era Dante uscito già della selva».

io ho ben la tua parola intesa, L'anima tua è da viltate offesa (v. 43-45). I commentatori, intesi a spiegare i riferimenti storici di Dante, non hanno veduto, ch'io sappia, il tono di ironia con cui il poeta guarda se stesso, né hanno messo in rilievo il valore psicologico ed il tono drammatico di questa umanissima scena. Virgilio, dopo di aver smascherato la pusillanimità del suo discepolo, passa a rinfrancarlo<sup>44</sup>.

Non sono d'accordo con quest'accento ad una presunta autoironia di Dante. Vittorini "dà torto" a Dante, a proposito della sua esitazione a intraprendere il viaggio: gli altri commentatori, in genere, dicono che questo personaggio ha esitato in quanto le sue ragioni erano valide (non si sentiva degno, anche se il problema della pusillanimità-viltà in Dante si collega, per contrasto, con quello di un'eccessiva audacia: vi è una soluzione media, virtuosa, già secondo l'insegnamento di Aristotele, tra questi due vizi: se si sottovalutano le proprie possibilità si finisce col sottrarsi ai propri compiti).

Più oltre il medesimo studioso scrive:

"la stella," per generale consenso, allude alla stella di Venere con evidente riferimento all'amore [...]. Anche senza la specifica qualificazione di "corte del cielo", è evidente che tutto l'episodio è concepito e svolto come trasposizione dei modi, del parlare e dei sentimenti di quella vita di corte che incarnava l'ideale della "curialitas", in cui Dante vedeva il modello di una vita superiore così nel campo etico come in quello linguistico ed artistico. Questa motivazione "curiale" è specialmente provata dall'incontro di Virgilio e di Beatrice. Non solo questi, appena vede la bella donna, senza sapere chi sia, è mosso cavallerescamente a pregarla di dargli comandi, ma udito lo scopo della visita di Beatrice, si affretta a dirle che udire il suo comando è equivalente al di lui ubbidire [...]. È difficile non sentire il linguaggio cortese in queste parole come nel linguaggio di Beatrice. Questa accorre a Virgilio "fidandomi nel tuo parlare onesto" (ii, 113), dove "onesto" ha l'ordinario significato di dignitoso e bello. Dopo che Beatrice ha parlato, a detta di Virgilio, Gli occhi lucenti lagrimando volse, Perché mi fece del venir più presto (II, 116-117). Allo stesso ambiente aulico si riporta l'argomento finale con cui anche Croce che arriva al

---

44 VITTORINI, op. cit.

punto di escludere ogni elemento religioso nella valutazione estetica della poesia di Dante, dimenticando che questa religiosità è parte integrale [sic!] del pensiero e perciò della poesia di Dante anche Croce insiste su Beatrice "santa e pur sempre una donna bella," e sorvola sulle altre donne chiamandole semplicemente "le amiche di Beatrice" (*La Poesia di Dante*, Bari, Laterza. 1921, p. 75). "E donna mi chiamò beata e bella Tal che di comandare io la richiesi." (II, 53-54) "E cominciommi a dir soave e piana Con angelica voce in sua favella." (II, 56-57). [...] Qui, nel secondo canto, parla in modo generico della "corte del cielo" e, alla luce della vita di corte, sviluppa un motivo già apparso nella *Vita Nuova*: Beatrice circondata da giovani donne, come lei belle e gentili. È questo un riflesso ed un dolce ricordo della giovinezza ormai lontana da cui risorgono gentili figure di donne care al suo cuore e sacre alla sua memoria. È degno di osservazione che queste donne appaiono alla sommità del Purgatorio proprio quando Dante sta per rivedere la sua Beatrice. È lì che passano, come creature di sogno, Lia (*Purg.* XXVII), Matelda (*Purg.* XXVIII), e le ancelle di Beatrice (*Purg.* XXXI)<sup>45</sup>.

Voglio convenire che il linguaggio cortese è presente, come lo sarà per le donne dell'Eden: 'Donna beata e bella', 'di comandar io la richiesi', 'la stella (Venere?) soave e piana', 'angelica voce', 'o anima cortese', 'l'amico mio e non de la ventura', 'smarrito', 'consolata', 'm'aggrada' (=tan m'abbellis vostre cortes deman, *Purg.* XXVI, 136-138), 'comandamento', 'talento', 'donna gentil', 'compiange', 'il tuo fedele', [ben ti promette? È proprio il "ben" del I canto], 'buon andar', 'persona franca'. Ma da ciò a togliere sacralità ce ne corre: la *Comedia* è un patrimonio ricchissimo e complesso: vi confluiscono Bibbia, Classici, poeti moderni, prosatori moderni.

Proseguendo la lettura ai vv. 121-126 troviamo una serie di interrogative:

«Dunque: che è? Perché, perché restai,  
perché tanta viltà nel core allette,  
perché ardire e franchezza non hai,  
poscia che tai tre donne benedette  
curan di te ne la corte del cielo,  
e 'l mio parlar tanto ben ti promette?»

---

45 Ivi, pp. 57-64.

Virgilio chiede a Dante perché si ferma («perché, perché restai»), perché nutre nel cuore viltà ('allette', ricorda il Tommaseo, è frequentativo di *allicere*), perché non ha ardimento e audacia ('franchezza', dice ancora l'antico commentatore, voleva dire aggressività)<sup>46</sup>. Aggiungerei un rimando all'evangelico "il Regno dei Cieli è dei violenti", (Mt 11, 12). Può apparire strano che Virgilio non comprenda il timore di Dante di essere "folle" nel pretendere di avere tanta forza da compiere un viaggio simile a quello di Enea e di Paolo. Certamente all'interno del timore di Dante all'inizio vi è anche lo sgomento nel pensare all'impresa immane della *Commedia*. Certamente l'incoraggiamento di Virgilio si riferisce, indirettamente, anche a questo aspetto.

Ad un estremo, fra i critici, c'è la posizione dello studioso che vede in Dante una ipocrisia nell'esprimere a Virgilio il proprio ripensamento; all'altro, vediamo la piena e ragionata giustificazione del Pasquazi, il quale vede, nella rimeditazione da parte del Dante personaggio del discorso virgiliano sul Veltro (*Inf.* I, 101-111) con la conseguente scoperta di una dimensione soprannaturalmente universale della risposta alla lupa e, pertanto, subodorando un proprio coinvolgimento in tale immensa impresa, il motivo del ripensamento di Dante<sup>47</sup>.

---

46 Si veda il Commento di Niccolò Tommaseo a questi versi: «Allette: accoglie e nutre. Pier Filippo Pandolfini: "Allettare a sè stessi pericoli e danni". Franchezza: *Novellino* VII: "I regni non si tengono per parole, ma per prodezza, e per franchezza". Valeva forza d'animo libero». Si veda anche il Commento del Tozer (1901): «Dunque che è? this is the answer to Dante's objections as to his fitness for the journey. Allette: for alletti, 'give entrance to'; allettare is from Lat. adlectare, 'to entice,' 'invite,' frequentative of allicere; cp. the use of allettarsi for 'to find entrance' in *Inf.* IX, 93». Il Poletto, nel suo Commento, dà un'interessante spiegazione di "viltà": «Viltà (cfr. v. 45, e *Inf.*, III, 15). Vile nel *Conv.*, IV, 7, è da Dante spiegato per non valente». Saremmo, così, confermati nell'osservazione circa l'impianto cortese-cavalleresco, oltre che prettamente stilnovistico, del canto. Per quanto riguarda il rimprovero di Virgilio a Dante esistono tra i commentatori varie posizioni, da quella estrema del Castelvetro, che "rimprovera" a sua volta Virgilio («Poscia che ta' tre donne benedette Curan di te ne la corte del cielo. Parla Virgilio a Dante e lo riprende della paura, che aveva senza ragione, quasi che egli avesse dette tutte queste cose prima, niuna delle quali gli aveva detto. Anzi si vede che, poi che egli le ha intese, che riprende ardire nè mostra più paura niuna») all'importante spiegazione del Pasquazi che vedremo subito, al "rimprovero", invece, nei confronti di Dante personaggio (Poletto ai vv. 121-126: «Tratto potente di arte schietta e pur mirabile: l'intento di Virgilio finora fu tutto rivolto a vincere il timore, le incertezze, la dappocaggine di Dante; in questi versi, quasi raccogliendone il succo spremuto, s'ingegna di darvi l'ultimo colpo; e la ripetuta forma interrogativa giova assai allo scopo»).

47 È noto che alcuni studiosi hanno voluto vedere nel Veltro Dante stesso oppure la *Comedia* (ma si veda MARTINELLI, op. cit.). Per Pasquazi Dante comprende, nel II canto, «che quel viaggio non è soltanto un fuggire quel male e peggio bensì è anche, e soprattutto una vocazione positiva», di qui le perplessità del Viator il quale, in un primo

Il Fallani nel suo Commento riassume le principali interpretazioni allegoriche delle tre Donne Benedette avanzate dalla critica nei secoli:

Tre donne benedette: all'ascensione del colle Dante è impedito dalle tre fiere; per potersene liberare ha bisogno della grazia,

---

momento, sotto l'urgenza del pronto soccorso invocato a Virgilio di fronte all'incalzare della lupa, aveva pensato unicamente al proprio scampo. Ma ora, riflettendo su ciò che ha detto Virgilio in merito al Veltro, si accorge che la questione è molto più ampia di quella della propria salvezza personale. Pasquazi scrive che se Dante sceglie di indicare (II, vv. 13-36), tra le numerose visioni e viaggi nell'Aldilà che lo precedevano, Enea e Paolo «ciò sta a significare ch'egli avverte appunto essere la sua una vera e soprannaturale vocazione». Infatti, prosegue il critico, «se si trattasse esclusivamente per il Poeta viatore di fuggire quel male e peggio, una prospettiva così vasta e drammatica, come quella del discorso sul Veltro, avrebbe il sapore di un'aggiunta non richiesta dall'esigenza narrativa: per fuggire dalla lupa basta conoscere il pericolo che la lupa comporta, non è affatto necessario sapere quando e da chi la lupa sarà vinta. Se, perciò, Virgilio ha profetizzato del Veltro, vuol dire che ciò riguarda molto da vicino le ragioni di fondo del viaggio oltremondano: ed è qui, dunque, come abbiamo detto, il contenuto, sia pure ancor molto implicito e quasi virtuale, di quella vocazione per cui Dante deve sentirsi terzo dopo Enea e Paolo, e non quindi nella schiera, certo non altrettanto significativa, dei visionari antichi e medievali. E questo spiega perché il riferimento al prologo in cielo, al muoversi delle 'tre donne benedette', sia risposta congrua alla domanda del dubitoso Viatore. Non si tratta, infatti, di sapere perché sia stato scelto proprio lui e non altri: a tale domanda risponderà poi Beatrice nell'atto di presentare il suo protetto all'apostolo San Giovanni: 'La Chiesa militante alcun figliuolo / non ha con più speranza' (Par. XXV, 52-53). Si tratta di sapere bensì se quella vocazione sia autentica, venga cioè da Dio e non solo dall'uomo [...] è necessario che Virgilio dia testimonianza dell'antefatto celeste» (PASQUAZI, *Il prologo all'«Inferno»*, cit., pp. 13-44). Importante studio, e documentato con materiali contemporanei a Dante, in particolare riguardanti Firenze, questo del Pasquazi, anche sul significato delle tre Donne all'interno del II canto, segnatamente per quel che si riferisce alla spiegazione della presenza di Santa Lucia.

Il Pasquazi ricorda come Beatrice, andando sposa a un Bardi, potesse frequentare la chiesa di Santa Lucia de' Magnoli, sita, appunto, in via de' Bardi: «Qui è pensabile – prosegue lo studioso – che la giovane signora de' Bardi si recasse a pregare, ed è opinabile che qui ebbe le esequie. Se è vero che Beatrice era già maritata quando s'impose definitivamente l'amore di lei nel cuore del Poeta (il primo sonetto della *Vita Nuova* già usa per lei l'appellativo di 'madonna', che non si attribuiva a fanciulle nubili). Allora è probabile che la chiesa dove 's'udiano parole de la regina de la gloria' (VN, V) [...] fu la chiesa di Santa Lucia de' Magnoli». Ciò potrebbe contribuire a spiegare, secondo Pasquazi, il rapporto Lucia-Beatrice e, aggiungeremmo noi, con la prima delle tre Donne benedette del II canto, cioè la regina de la gloria. Del resto, il rapporto Maria-Lucia viene opportunamente richiamato dal Pasquazi, in questo studio, a proposito delle due città immaginarie del *Convivio*: polo nord, Maria e polo sud, Lucia (cfr. le pp. 33 sgg. dello studio del Pasquazi). Lucia, secondo Pasquazi, è simbolo in Dante delle virtù naturali infuse (nel senso di viste agevolmente soltanto prima del peccato originale, da parte della «prima gente» di *Purg.* I, 22-27; poi faticosamente e imperfettamente conquistate dagli uomini). Può darsi, scrive Pasquazi, che Dante sia "fedele" di Santa Lucia come voleva un'antica notazione per le difficoltà visive incontrate in un periodo della sua vita; ma non su questo si ferma lo studioso. Piuttosto, sulla luce soprannaturale evidenziata nella Santa martire siracusana nei documenti, addotti da Pasquazi, che Dante poteva conoscere.



che da parte di Dio è «*gratis data*». Per la sua giustificazione e salvezza è necessaria la grazia preveniente (la Vergine è mediatrice universale di ciascuna grazia), la grazia illuminante soprannaturalmente l'intelligenza (Lucia), la grazia operante che aiuta la volontà nel suo atto di elezione (Beatrice). Nelle tre donne benedette, reali e simboliche a un tempo, si esemplifica – per le ragioni didascaliche del poema – il passaggio dallo stato di peccato allo stato di grazia.

Ma al di là delle interpretazioni allegoriche è molto importante l'analisi di Francesco Mazzoni il quale richiama giustamente l'attenzione sulla cura che hanno i beati di noi itineranti sulla terra. Questa concretezza Mazzoni segnala al di là delle interpretazioni allegoriche delle Tre Donne:

Mentre rimandiamo, per le interpretazioni che furon date di tai tre donne benedette, all'Appendice IV, § 2 [mai pubblicata, nota del Dartmouth Project], vogliamo sin d'ora segnalare, a conferma di quanto siamo venuti man mano esponendo circa l'inutilità di ricorrere anche in questo caso ad interpretazioni allegoriche (come se Dante non avesse superato, proprio col mirabile realismo della *Commedia*, la precedente tradizione delle personificazioni...), un passo di S. Agostino, *Enarrationes in Psalm.* LXII 6, ove è perfettamente descritta l'azione svolta dai beati nell'ambito della Comunione dei Santi a pro' di coloro che sono ancora pellegrini su questa terra: «Ideo beati sunt, et de tanta beatitudine, quia in illa sunt civitate Ierusalem caelesti, unde nos modo peregrinamur, adtendunt nos peregrinos, et miserantur nos, et iussu Domini auxiliantur nobis, ut ad illam patriam communem aliquando redeamus et ibi cum illis fonte dominico veritatis et aeternitatis aliquando saturemur». È, né più né meno (né poteva non essere), la funzione che abbiamo vista assunta da Maria, da Lucia, da Beatrice in questo inizio della *Commedia*, e che sarà poi continuamente di Beatrice in tutta la terza cantica.

C'è da essere pienamente d'accordo con il Mazzoni che richiama alla concretezza delle Tre Donne Benedette, concretezza sacrificata spesso dalle allegorizzazioni che ne sono state fatte. Ma ciò non toglie che è utile cercare di scorgere anche le valenze concretamente allusive che tali figure pure contengono. Per questo potranno essere utili, riguardo alla Donna gentil, la prima delle Tre Donne, definizioni quali

la “misericordia” (data da qualche critico), di grazia operante o preveniente; di grazia illuminante a proposito di Santa Lucia – qualcun altro, invece, assimila la Santa siracusana nel contesto dantesco del II canto alla grazia cooperante).

Possiamo chiudere questa rapida rassegna di commenti col Fosca, il quale afferma:

Le interrogazioni incalzanti mostrano che Virgilio sta mettendo in opera tutte le risorse della sua eloquenza. Le tre donne benedette sono – come detto – Maria Vergine, Lucia e Beatrice. Al sintagma corte del cielo (appartenente al linguaggio cortese) sembra preferibile attribuire il significato di “luogo dove si esercita la giustizia” piuttosto che quello, generico, di “Paradiso”. L’espressione ardire e franchezza (“coraggio e sicurezza interiore”), che era di uso comune, designa ciò di cui secondo Virgilio Dante, colpevole di pusillanimità (viltade: v. 122), si è dimostrato privo. In realtà l’insicurezza di Dante, privo di esplicito sostegno sovranaturale, è apparsa comprensibile, per impedire la caduta nella temerarietà: infatti, dopo aver avuto la garanzia di tale sostegno, egli abbandona ogni indugio, dicendosi dotato (v. 131) non semplicemente di ardire – evidentemente intenzionale la ripetizione –, ma di buono ardire (di audacia ora non insensata e presuntuosa).

A conclusione di questa parte della presente ricerca, mi è gradito riportare la risposta ad alcuni miei quesiti sull’argomento posti ad un illustre teologo, il prof. Don Mauro Gagliardi. Essi potranno spargere luce sulla questione. Ecco la risposta del Gagliardi:

A partire dal Medioevo, i teologi hanno sviluppato più di cento distinzioni diverse all'interno della grazia! Gli stessi termini possono essere usati in modo anche molto diverso dai vari teologi. È vero che san Tommaso parla di diversi tipi di grazia (*operante* e *cooperante*, *preveniente* e *sussequente*, *habitualis* [ma non *actualis*, anche se la dottrina c'è]), ma a mio modesto avviso [...] per l'Angelico vi sono fondamentalmente solo due tipi di grazia: la *gratum faciens* (o santificante) e la *gratis data* (con gli altri termini egli non fa altro che precisare aspetti o effetti di questi due tipi di grazia). Così interpreto *S.Th.* I-II, q. 111, a. 1. Nel Tommaso maturo (le cose stanno diversamente nelle opere giovanili), le grazie *gratis datae* sono i carismi, mentre tutto il resto rientra nella grazia santificante. La fondamentale distin-

zione in soli due tipi di grazia si basa sul fatto che la grazia santificante è ordinata alla santificazione di chi la riceve, mentre le grazie *gratis datae* alla santificazione di altri, da operare attraverso colui che le riceve. I carismi vengono infatti dati da Dio per cooperare all'altrui santificazione. Per quanto riguarda nello specifico il canto II dell'*Inferno*, se dobbiamo mantenere la lettura allegorica, vista la tradizione antica di commentatori che vi vedono un riferimento alla grazia, mi pare che sarebbe più corretto interpretare le tre donne (e anche in parte Virgilio) come espressione del significato e del modo di operare della grazia divina in quanto tale, più che con riferimento alle distinzioni interne della grazia. Richiamo qui *S. Th.* I-II, q. 110, a. 1, dove nel resp. leggiamo: "Il termine grazia può avere tre significati. Primo, può indicare l'amore di qualcuno [...] secondo, può indicare un dono gratuito [...] terzo, può avere il senso di riconoscenza per un beneficio gratuito, come quando si parla di rendimento di grazie. Di questi tre sensi il secondo dipende dal primo: infatti dall'amore per cui a uno è gradita una data persona, derivano le gratificazioni verso di essa. Il terzo poi dipende dal secondo: poiché il rendimento di grazie segue ai benefici offerti gratuitamente". Mi pare che in *Inferno* II troviamo questa dinamica: l'amore preveniente di Dio, attraverso Maria e Lucia mette in moto Beatrice, proprio in base alla motivazione dell'amore (perché non soccorri colui che ti amò tanto? – l'idea è che Lucia fa ricordare a Beatrice quanto Dante la ami e glielo renda così grato, in modo che ella si muova a fargli grazia: primo significato segnalato da san Tommaso). Il secondo senso è espresso dall'azione congiunta delle tre Donne e di Virgilio, azione che esprime il preveniente amore divino, servendosi della gerarchia di ordini dionisiaca. Infine, il terzo senso è presente nel fatto che dall'intervento della grazia anche Dante è fatto grato e riconoscente e la sua volontà è mossa all'azione: vv. 133 sgg.

Ai vv. 127-132 troviamo la famosa similitudine dei "fioretti" illuminati dai raggi del sole:

Quali fioretti dal notturno gelo  
chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca,  
si drizzan tutti aperti in loro stelo,  
tal mi fec' io di mia virtude stanca,  
e tanto buono ardire al cor mi corse,  
ch' i' cominciai come persona franca

Esemplare l'esposizione del Boccaccio a proposito di questi versi:

[Esposizione letterale] Quali i fioretti: Qui dissi cominciava la quinta parte di questo canto, nella quale l'autore per una comparazione dimostra il perduto ardore essergli ritornato e il primo proponimento. Dice adunque così: Quali i fioretti, li quali nascono per li prati, dal notturno gelo Chinati e chiusi; per ciò che, partendosi il sole, ogni pianta naturalmente ristrigne il vigor suo; ma parsi questo più in una che in un'altra, e massimamente ne' fiori, li quali per tema del freddo, tutti, come il sole comincia a declinare, si richiudono; po' che 'l sol gli 'mbianca, con la luce sua, venendo sopra la terra. E dice imbianca, per questo vocabolo volendo essi diventare parventi, come paiono le cose bianche e chiare, dove l'oscurità della notte gli teneva, quasi neri fossero, occulti; Si drizan tutti, per ciò che, avendo il gambo loro sottile e debole, gli fa il freddo notturno chinare, ma, come il sole punto gli riscalda, tutti si dirizzano, aperti in loro stelo, cioè sopra il gambo loro.

Anche altri commentatori sottolineano l'importanza di «'mbianca», ma l'esposizione di Boccaccio ci sembra la più convincente: 'mbianca = illumina (altri<sup>48</sup> ha pensato al bianco risultante dei sette colori riflessi dalla rugiada mattutina).

L'entusiasmo del pellegrino, in questi due primi canti, per la luce era già presente nel I a proposito del colle «vestito già de' raggi del pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle». Sembra quasi che in questi due canti il Poeta faccia «il pieno» di quanta luce può, prima di inabissarsi nelle tenebre del viaggio infernale: il Prologo s'inizia con la selva oscura (I, 2); ma poi il colle e il sole che acquetano la paura del protagonista che aveva avuto *la notte* (sempre contrasto luce-tenebre in questi due canti iniziali). Ed ecco di nuovo il sole (vv. 37 sgg.) e la bellezza del primo giorno del mondo. Ma poi le bestie e specialmente la lupa che lo rispediva «dove 'l sol tace».

Il secondo canto s'inizia, come s'è visto, con la cessazione del sole «Lo giorno se n'andava», finché la «costa» si fa «oscura» (v. 40). Ma ecco di nuovo parole e immagini di luce nel racconto di Virgilio della

---

48 ERNESTO TRUCCHI (1936), *Inf.* II, 127-132: «Nella fresca similitudine l'imbianca è una gemma: bella osservazione d'un fenomeno fisico, perchè la luce mattutina, rifrangendosi nelle gocce di rugiada che cospargono i fiori, viene a riflettersi ai nostri occhi e ci dà la sensazione del bianco, proveniente da tutti e sette i colori dell'iride. Ed ecco Dante rinato!»

discesa di Beatrice agl'Inferi (qui l'analogia col Cristo risulta evidente): «*Lucevan li occhi suoi più che la stella*», 55. *Lucia* (nomina sunt consequentia rerum). E così a *Inf.* II, 127 sgg., si ripropone il contrasto luce-tenebre: i «fioretti» nel *notturno* gelo chinati e chiusi «poi che 'l sol li 'mbianca».

Ma importante è anche il commento di Benvenuto a questo proposito: in esso vien messo bene a fuoco l'impedimento della lupa (con il geniale accenno al freddo dell'avarizia), la notte dei vizi, e poi la Grazia divina e la mediazione di Virgilio:

Sicut flores frigore nocturno<sup>49</sup> incurvantur ad terram et

---

49 Ottima e innovativa sintesi quella di MAZZONI: «Quali i [...] stelo. Sopprimo la consueta virgola dopo fioretti e la pongo dopo 'mbianca, a indicare (suggerimento di G. Contini) che la comparazione riguarda non i fiori in genere, ma solo quelli colpiti dal notturno gelo, e avverto che ora il Petrocchi, in base alla tradizione e a *Inf.* V, 82, elimina l'art. (Quali f.). Stupenda similitudine (per cui cfr. L. Venturi, 141; G. DI MIRAFIORE, *Dante georgico*, Firenze 1898, pp. 27 sgg.), che sigilla con una squisita apertura lirica l'orazione virgiliana così abilmente contesta, e che diventerà poi esempio categorico per altri poeti (il Boccaccio, il Poliziano, il Tasso etc.). Anche se fosse perentorio l'accostamento con un luogo del *De Vegetalibus* di Alberto Magno, oppure, sempre d'Alberto, con un altro passo del *Meteorum* L. IV tract. I cap. 2, dove si discorre del notturno chiudersi e del mattutino aprirsi dei fiori, "quia de nocte propter frigus contrahuntur et clauduntur, in die autem propter calorem evocantur et aperiuntur" [...], sta il fatto che Dante ha saputo trarre da una attenta analisi del dato empirico un motivo di alta poesia liricamente sentita ed espressa; e del rimanente il paragone, legato alla natura e al suo rinnovellarsi, era diffuso e usitato: si cfr. il passo di Albertano nel trattato della Dilezione (Naz. di Firenze, cod. II VIII 49, c. 33 b) addotto dal BARBI, *Probl.* I 203, e la prima delle *Postille Bonaventuriane-Dantesche* del P. L. CICCITTO, Roma 1940, pp. 5 sgg., che mette a riscontro della similitudine dantesca un luogo di S. Bonaventura ('Sicut rosa per frigus noctis clausa, solis ardore surgente, tota aperitur'), che però meglio si rapporterà a *Par.* XXII 56-57 ('come 'l sol fa la rosa quando aperta Tanto divien quant'ell'ha di possanza'). Per NATALINO SAPEGNO «L'immagine dei fioretti (mille volte ripresa e variata, dal Boccaccio al Poliziano, dal Tasso al Manzoni) si colloca tutta nell'ambito di un gusto lirico prezioso, di derivazione provenzale; e aveva un precedente nelle *Rime*, C, 46-48 (cfr. anche *Purg.*, XXVIII, 56; *Rime*, CI, 12)». Mirabile il FALLANI, che riferisce la splendida similitudine ad una condizione esistenziale e di coscienza dell'acquisizione, da parte di Dante, di una nuova poesia: «Quali i fioretti...: lo stato d'animo di Dante è paragonabile ad uno che esce di malattia e comincia a riacquistare fede nella vita, e perfettamente risponde alla similitudine dei fiori dei prati, aperti alla luce e al calore del sole, dopo essere rimasti curvati verso terra e chiusi per il freddo della notte. Nel clima stilnovista del canto vi è questa similitudine dei fiori e la linea indimenticabile di un quadro naturale che riflette, in un mattino, al sole nascente, la bianca rugiada; la similitudine conferisce delicatezza e dignità alla coscienza di Dante, scossa dalla stessa certezza che una luce nuova è venuta a illuminare la sua poesia. Il sentimento lo conduce a guardare la scena di natura non con animo distaccato, ma a credervi come a un fatto equivalente immesso nella sua vita». Il P. BERTHIER ricorda, a proposito di «come persona franca», che «la parola franco significò nel principio Feroce. Cfr. Du Cange, Gloss. voc. Francus, ecc.» A proposito di «'mbianca», POLETO: «Ma a me suona più bella la parola di S. Agostino, de' S. S. Innocenti, paragonati ai fiori: Martyrum flores, quos in medio frigore infidelitatis exortos..., quaedam persecutionis

clauduntur, postea eriguntur et aperiuntur sole diurno, tempore veris, ita animus floridus auctoris inclinabatur ad terram nocte viciorum, frigore avaritiae, et claudebatur a suo bono proposito eundi ad virtutem, sed calore solis diurno, idest gratia Dei illuminante, medietate persuasione Virgilii, erigitur, et aperitur ad primum bonum propositum. Al v. 139: «Or va, ch'un sol volere è d'ambedue». Si tratta di un primo punto d'arrivo del personaggio Dante, dove la sua volontà si fonde e unifica con quella del maestro e guida. Ci sarà ben altro traguardo nel XXVII del *Purgatorio*, quando Virgilio, nelle ultime parole al suo discepolo, sembra rispondere a queste del II canto dell'*Inferno* quando il discepolo si consegnava totalmente al maestro. Virgilio, nel suo commiato, spezzerà, per così dire, questo duo fino allora inscindibile, «Non aspettar mio dir più né mio cenno; / libero, dritto e sano è tuo arbitrio, / e fallo fora non fare a suo senno: // per ch'io te sovra te corono e mitrio» (*Purg.* XXVII, 139-142).

Mirabile il commento del Fallani al v. 138 («ch'i' son tornato nel primo proposto») e di straordinaria densità culturale e spirituale, degna della massima attenzione:

**proposto:** proponimento. Musica ed elegia, determinata da un addio alle cose per ritrovarle in Dio purificate, atmosfera di

---

pruina decoxit. Di questa innovazione de' fioretti cfr. *Purg.*, XXXII, 52-59. e *Par.*, XXII, 52-57: l'affetto che dimostri... / Così ha dilatata mia fidanza, / Come il sol fa la rosa, quando aperta / Tanto divien quant'ella ha di possanza. E nel *Conv.*, IV, 27: 'Appresso la propria perfezione; la quale s'acquista nella gioventù, conviensi aprire l'uomo quasi come una rosa che più chiusa stare non può.' – Imbianca, illumina, rischiera (cfr. *Par.*, VIII, 112). – Di chinati, si drizzano; di chiusi, si fanno aperti. D'altro fiore troppo più bello il Poeta dice: si dilata (*Par.*, XXX, 125): e, rispetto alla luce fecondatrice, aggiunge: per lo cui caldo Così è germinato questo fiore (*Par.*, XXXIII, 8) [...]. MAZZONI continua: «fioretti: come nota il CONTINI, in D. A. *Rime*, p. 151 (commento a Io son venuto 47), si tratta d'una 'parola ben dantesca, che è pure nella sestina, v. 12', e che tornerà anche a *Purg.* XXVIII 56; XXXII 73; *Par.* XXX 111. Il suffisso, come nota sempre il Contini, 'non ha propriamente valore diminutivo (si pensi ai cerchietti di *Inf.* XI 17, al rubinetto di *Par.* XIX 4, o anche al giovanetto anno di *Inf.* XXIV 1)'. [...] E d'altra parte è da osservare che proprio Flouretes sono talora i fiori nel Roman de la Rose, 879 e 16588 ('...Enfant qui cuilliez les flouretes...').». ROBERT HOLLANDER (2000-2007), *Inf.* II, 127-132: «This second simile of the canto (the first occurred at vv. 37-40) reveals how carefully Dante has been using classical similes to structure his two proemial cantos, both in themselves, and as a unit. See the note to *Inf.* II.1-6. For a close analysis of this passage see Luisa Ferretti Cuomo, *Anatomia di un'immagine* ("Inferno" 2.127-132): saggio di lessicologia e di semantica strutturale (New York: Peter Lang, 1994), who treats the simile as a mise en abîme of the entire work».

sogno e realtà morale, dramma e sospensione del dramma in una parentesi esplicativa accompagnano gli argomenti gravi e i gesti solenni della configurazione del canto.

Il desiderio di voler ripetere con appassionata intenzione e in maniera sperimentale la meditazione dei «novissimi», introducendovi l'esempio del mondo antico e di quello feudale, il simbolismo intellettualista e il linguaggio popolare della nuova civiltà italiana, significò unire e amplificare al massimo ciò che esisteva nel settore religioso in qualche modo disperso e indeciso, e che tuttavia voleva giungere alla sua vera rappresentazione, come la lauda drammatica. L'itinerario ascetico della perfezione cristiana si apre nel preordinato disegno che s'innalza subito all'atmosfera del cielo: ne consegue una *summa*, di ben altra forza e unità che quella di Brunetto Latini, il metodo logico essendo tutt'uno con la vitalità poetica della visione.

La conclusione del canto, in particolare gli ultimi due versi («Così li dissi; e poi che mosso fue / intrai per lo cammino alto e silvestro» vv. 141-142), richiamano significative chiose da parte dei commentatori, in genere attenti alle forti risonanze classiche che li caratterizzano. Alessandro Vellutello (1544):

Così li dissi, & poi che mosso fue, Entrai per lo camin alto, cioè, profondo. Onde diciamo alto al profondo mare. Silvestro, Oscuro, per quel che dicemmo al principio dell'oscura selva, ove disse: «Esta selva selvaggia,» &c. {Dante *Inf.* 1. 5}. Et nel quarto Canto della valle Inferna vedremo, che dirà: «Oscura profund'era,» & c. {Dante *Inf.* 4.10}. Imitando Virgilio nel sesto: «Spelunca alta fuit, vastoque immanis hiatus Scrupea tuta lacu nigro nemorumque tenebris, Unde locum graij dixerunt nomine Avernum» & c. {Virg. *Aen.* 6. 237-242}.

Niccolò Tommaseo (1837), *Inferno* II, 139-142:

**Duca:** *Aen.* VI {109}: Enea alla Sibilla: *doceas iter, et sacra ostia pandas. Fue:* fu. **Alto:** fondo. Difficile, come sopra *alto passo* {v. 12}; o *profondo*. *Georg.* III {520}: *Altorum nemorum*; *Aen.* VI {267}: *alta terra*. *Ovid. Met.* I {V.432-433}: *Est via declivis, funesta nubila taxo; Ducit ad infernas... sedes*.

Nicola Fosca (2003-2006), *Inferno* II, 141-142:

Dante, seguendo Virgilio, s'incammina: "il peccatore si risolve a convertirsi" (Berthier). O meglio, ad iniziare il processo di conversione, che dipende assolutamente dall'iniziativa della grazia: "Convertimi e mi convertirò, perché tu sei il Signore mio Dio" (*Ier.* 31.18; cfr. *Lament.* 5.21). Il "muoversi" di Virgilio è solenne, ed è in rapporto al **movi** del v. 67: il **cammino** è voluto dal Cielo (il termine, occorrendo anche nel 1° v. del poema, connette i due canti proemiali). Inoltre esso è **alto** (cfr. v. 12), cioè "arduo", e **silvestro** ("selvaggio"). Questa voce è spesso utilizzata dal poeta (in *Inf.* XXI.84 il viaggio è detto *cammin silvestro*), ma probabilmente qui va interpretata anche in senso letterale, in riferimento alla *selva*, nella quale pare trovarsi la strada (in discesa, donde la possibilità di interpretare **alto** come "profondo") che conduce alla porta dell'Inferno. Nella selva, glossa Chimenz, "parrebbe doversi trovare – topograficamente ed ideologicamente – la strada che mena alla porta dell'Inferno" (cfr. anche *l'iter in silvis* di *Aen.* VI.272). In tal modo il valore morale della *selva oscura* è, in concomitanza con il mutamento del cammino, rovesciato: da luogo di peccato ad inizio di salvezza.

Molto importante questo commento del Fosca. Qui lo studioso interpreta drammaticamente il «silvestro» salvando sia la lettura di chi vi vedeva un accenno al ritorno da parte dei due viandanti alla selva oscura, sia di chi vi scorgeva, invece, un'allusione all'orrore dell'intero viaggio infernale.

*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*



RICCARDO MAISANO

### IL CANTO III DELL'INFERNO

Il modello virgiliano offre a Dante lo spunto di un vestibolo infernale destinato ad accogliere le anime di coloro che non hanno avuto sepoltura (*Aen.* VI, 326: «*inops inhumataque turba est*»), cioè di coloro che non sono stati onorati sulla terra dalla comunità in mezzo alla quale hanno trascorso la propria vita. Dante invece colloca nel vestibolo da lui concepito gli spiriti dei pusillanimi, cioè di coloro che sono morti privi di un'altra specie di onoranza, quella derivante da scelte e azioni compiute sulla terra, di qualunque segno esse siano state. Nel creare tale rappresentazione, di cui non si conoscono esempi significativi nella tradizione cristiana, l'autore ha modo di dare espressione compiuta alla predominante istanza etica, che caratterizza costantemente la sua ispirazione.

Non a caso la sezione centrale di questo canto, che rappresenta l'inizio del racconto del viaggio vero e proprio, evoca, sia pure in forma implicita, il servo infingardo della parabola dei talenti (*Mt.* 25, 14-30). E non è estraneo alla stessa sezione del canto anche un altro spunto biblico, da individuare in *Apoc.* 3, 15 s. (lettera del veggente di Patmos alla comunità di Laodicea):

Scio opera tua, quia neque frigidus es neque calidus: utinam  
frigidus esses aut calidus! Sed quia tepidus es et nec frigidus  
nec calidus, incipiam te evomere ex ore meo.

Questi e altri riecheggiamenti scritturali contribuiscono a precisare la fisionomia dei dimoranti nel vestibolo dantesco, che non sono propriamente gli 'ignavi' evocati dalla definizione corrente (una definizione estranea, peraltro, al lessico di Dante e introdotta dai commentatori ottocenteschi), ma per l'appunto i pusillanimi e i vili, emuli del servo pigro della parabola.

Il canto si presenta articolato in tre sezioni, contrassegnate da altrettante visioni: della porta infernale (vv. 1-21), delle schiere dei pusillanimi (vv. 22-81), delle anime traghettanti (vv. 82-136). Non

hanno fondamento le osservazioni, formulate in passato, circa una pretesa immaturità manifestata dal poeta nella composizione di questo canto, il quale avrebbe, a giudizio di alcuni, un andamento slegato ed episodico. C'è stato anche chi ha ipotizzato (Tommaseo) che questo canto sia stato composto per primo, e che di ciò rechi ancora le tracce. È manifesto invece che la *Commedia* non reca tracce di incompiutezza: sappiamo che fu pubblicata, in diverse fasi, durante la vita dell'autore, come è attestato, tra l'altro, dalla diffusione proprio di questo terzo canto dell'*Inferno* a Bologna fin dal 1317 (i vv. 94-96 e 103-104 sono copiati su fogli dei registri della Curia del Podestà per riempire due degli spazi bianchi di quell'anno). L'esame linguistico del testo fornisce non solo una verifica della precisa strutturazione di esso, ma anche gli indizi necessari e sufficienti alla comprensione degli intendimenti del poeta.

Gli elementi (che rispondono, come sempre in Dante, a un'esigenza che è didattica, mnemonica e poetica nello stesso tempo) sono offerti al lettore tutti assieme nelle terzine di apertura, per essere poi ripresi separatamente nello svolgimento del canto.

Nella scritta posta al sommo della porta, subito dopo la triplice ricorrenza anaforica del sintagma *per me* (vv. 1-3), e quindi in una posizione di rilievo ed evidenza, è nominata (v. 4) la giustizia divina, per significare che è ai fini di quest'ultima che l'inferno risponde nella sua totalità. Il poeta riprende il vocabolo al v. 50 (*misericordia e giustizia li sdegna*) con riferimento, ancora una volta, all'inferno (mentre la *misericordia* si riferisce al purgatorio e al paradiso). Il vocabolo ritorna ancora in chiusura del canto (v. 125: *ché la divina giustizia li sprona*), in esecuzione di una strategia collaudata (*Ringkomposition* nel moderno linguaggio tecnico), di cui l'autore trovava innumerevoli esempi nelle sue frequentazioni letterarie sacre e profane.

Basterà qui ricordare l'esempio più noto della ripresa a distanza di uno spunto significativo (ripreso perché significativo per l'autore e, nello stesso tempo, significativo per il lettore perché ripreso), costituito dalla notazione con cui il solo evangelista Luca commenta l'uscita di scena del demonio dopo la tentazione di Gesù (Lc. 4, 13: «E, quando il diavolo ebbe finito ogni tentazione, si allontanò da lui, fino ad un certo tempo»), in vista della ripresa all'inizio della passione (Lc. 22, 3: «Or Satana entrò in Giuda, soprannominato Iscariota»; 22, 31: «Ecco, Satana ha chiesto di vagliarvi come si vaglia il grano»).

Gli altri motivi conduttori del canto, segnalati dalle caratterizzazioni lessicali delle terzine iniziali e dai successivi recuperi, sono quelli del dolore, della eternità e della difficoltà di comprensione.

Il primo motivo è ribadito ai vv. 1-2 in posizione epiforica (...*dolen-*

*te / ...dolore*), con ripresa ai vv. 17 (...*dolorose*) e 26 (...*dolore*). Il participio iniziale, a differenza dell'uso italiano moderno, ha significato attivo, come spesso nella cantica infernale (VI, 46; VII, 17; VIII, 120; IX, 32; XXVIII, 40; e cfr. *Purg.* VII, 22), e sempre con riferimento al luogo della pena. Nella visione dantesca la collocazione degli spiriti nella dimensione del dolore coincide con la loro collocazione nella dimensione dell'eternità.

Non a caso, col primo motivo che abbiamo rilevato si intreccia il secondo, quello dell'eternità:

v. 2 ...*ne l'eterno dolore*

v. 8 ...*se non etterne, ed io eterno duro*

v. 29 ...*in quell'aura senza tempo*

vv. 85-87 *non sperate mai veder lo cielo... ne le tenebre etterne*

Le ricorrenze che si concentrano in questo canto liminare stanno a significare la valenza che l'autore attribuisce al tema dell'eternità in rapporto all'inferno e alle sue pene. Proprio qui Dante chiarisce una volta per tutte che queste e quello sono stati creati nel tempo, ma sono destinati a durare per sempre (v. 8: *create / duro*). Di questo ha già dato anticipazione in *Inf.* I, 114: *e trarrotti di qui per loco eterno* (anche in questo caso è presente la matrice scritturale: in *Mt.* 25, 41 il fuoco riservato a Lucifero e alla schiera degli angeli ribelli è definito *ignem aeternum*). Il concetto è ribadito dall'ultimo verso dell'iscrizione (v. 9: *lasciate ogne speranza, voi ch'intrate*). La condanna è eterna perché chi entra attraverso quella porta ha perduto definitivamente la speranza di riavere Dio ('il ben de l'intelletto'), di cui, con la dannazione, si è privati per sempre.

Il terzo elemento concettuale che caratterizza questo canto è costituito, come abbiamo detto, dal motivo della difficoltà di comprensione:

v. 10 *queste parole di colore oscuro*

v. 12 *maestro, il senso lor m'è duro*

v. 21 *mi mise dentro a le segrete cose*

v. 31 *e io ch'avea d'error la testa cinta*

Questa serie di segnali forma una vera e propria griglia, entro la quale si colloca la serie di quesiti rivolti da Dante a Virgilio, che punteggia il canto e lo connota. Le domande rivolte dal poeta alla sua guida sono sei (vv. 12, 32, 33, 43 s., 72 s., 73 s.), coprendo un ampio spettro tematico e collocandosi in una *climax* di insistenza e di

ampiezza di formulazione che prepara il troncamento di Virgilio ai vv. 76-78. Ciò costituisce un insieme organico che si estende fino al v. 129 (coincidendo dunque pressoché con l'intero canto) e contribuisce in modo determinante a fare di esso anche la descrizione di un'esperienza di iniziazione (v. 21: *mi mise dentro a le segrete cose*).

Il *crescendo* si scioglie nell'ultima risposta di Virgilio (vv. 121-129), la quale si rivela procrastinata non per impazienza dell'antico poeta, ma per essersi dovuta valere della intervenuta dichiarazione di Caronte, che proscioglie il pellegrino (e infatti, non a caso, il maestro è definito 'cortese' al v. 121, come già due volte nel canto precedente, vv. 58 e 134). A Dante il traghetto di Caronte è precluso non già perché egli è rivestito ancora del suo corpo, ma perché la sua anima è 'buona', cioè vivificata dalla presenza di Dio. Dunque soltanto approssimandosi alla fine del canto il lettore apprende il motivo della precedente durezza (apparente) di Virgilio, che non è manifestazione di autorità o di intenzione pedagogica, come più volte inteso dai commentatori, ma espediente letterario.

Il percorso cognitivo del personaggio-poeta è segnato non solo dalla serie delle domande e dall'evolversi delle risposte, ma anche, una volta ancora, dagli strumenti stilistici e lessicali. Si rilevano, in tale prospettiva, gli espedienti messi in atto ai vv. 51 s. (*non ragioniam di lor, ma guarda e passa* —> *ed io, che riguardai, vidi un'insegna*), 58-61 (*poscia che v'ebbi alcun riconosciuto, vidi e conobbi...* —> *incontinentemente intesi e certo fui*), 70 s. (*e poi ch'a riguardare oltre mi diedi, vidi gente a la riva d'un gran fiume*), ecc.

Per quanto riguarda la tessitura letteraria del canto nel suo complesso, va sottolineato quanto già anticipato più sopra riguardo alla forte presenza del modello scritturistico. Per l'uso dell'anafora e per l'espressione il libro delle *Lamentazioni* è sullo sfondo delle tre terzine iniziali. I concetti in essa solennemente espressi riecheggiano *Deut.* 11, 18-20 («scribes ea [scil. haec verba mea] super postes et ianuas domus tuae»); *Iob.* 8, 17 («apertae sunt tibi portae mortis et ostia tenebrosa vidisti»); *Ps.* 106, 18 («appropinquaverunt ad portas mortis»); *Mt.* 16, 18 («portae inferi non praevalerunt adversum eam»).

L'immagine della rena nel turbine al v. 30 è un'eco quasi letterale dal libro del profeta Isaia (*Is.* 17, 13: «Sonabunt populi sicut sonitus aquarum inundantium... et rapietur sicut pulvis montium a facie venti, et sicut turbo coram tempestate»). Né va dimenticato che l'oracolo di Isaia è rivolto contro gli Assiri, che per Dante sono il simbolo dei peccatori.

La descrizione della pena dei pusillanimi è ispirata anch'essa alla Bibbia. Si riconoscono *Sap.* 16, 9 (riferito a coloro che si allontana-

rono dalla benedizione divina): «illos enim lucustarum et muscarum occiderunt morsus et non est inventa sanitas animae illorum quia digni erant ab huiusmodi exterminari»; *Iob.* 24, 20 (sul destino dell'empio): «obliviscatur eius misericordia dulcedo illius vermes non sit in recordatione sed conteratur quasi lignum infructuosum».

Il riferimento agli angeli neutrali, ignoti alla Bibbia, è tratto dalle leggende popolari e da accenni contenuti nelle disquisizioni teologiche medioevali. Pietro Alighieri, animato – specialmente dopo la condanna del *De monarchia* da parte del delegato del papa, Bertrando del Poggetto – dalla preoccupazione di dimostrare l'ortodossia dottrinale di suo padre (e, di riflesso, di garantire anche la propria posizione nei confronti della Chiesa), cita Ugo di San Vittore (da identificare con un passo del *De creatione et statu angelicae naturae* in Migne, *Patrologia Latina*, CLXXVI, coll. 83-85). Studiosi moderni hanno anche richiamato testi francescani, come Alessandro di Hales, Duns Scoto e Pietro di Giovanni Olivi.

Quest'ultimo nome offre lo spunto per una ulteriore notazione. Nei vv. 52-69 è presentata la figura centrale del canto III, «colui che fece per viltate il gran rifiuto», identificato fin dai primi commentatori con l'eremita Pietro da Morrone, papa col nome di Celestino V, canonizzato dopo la morte col nome di san Pietro Confessore. Pietro Alighieri e altri dopo di lui, alla luce del processo di beatificazione avvenuto nel 1313, tentarono di spostare l'identificazione su personaggi diversi, ma la posizione di Dante, ispirata alla corrente dei francescani spirituali delusi dall'abdicazione di Celestino, è netta (vedi anche *Inf.* XXVII, 103-105, riferito a Bonifacio VIII, successore di Celestino: «Lo ciel poss'io serrare e disserrare, / come tu sai; però son due le chiavi, / che 'l mio antecessor non ebbe care»). Il citato Pietro di Giovanni Olivi fu per due anni (1287-1289) lettore presso lo studio fiorentino di Santa Croce, e lasciò ai confratelli francescani ed ai loro futuri allievi un'eredità di pensiero e di scritti (fra cui l'opuscolo *De renuntiatione papae Coelestini V*) che durerà fino all'inizio del '400. Egli propugnava il rinnovamento morale della Chiesa, il ritorno alla semplicità e alla povertà evangeliche e la lotta contro la corruzione ecclesiastica, responsabile prima della corruzione morale. Tutti coloro che la pensavano come lui (e Dante era uno di questi) avevano riposto grandi speranze nell'elezione di Celestino, per cui grande era stata la loro delusione. Per questo nel III canto dell'*Inferno* la prima figura di dannato che incontriamo è quella del papa che col suo rifiuto ha tradito le aspettative: in tutto il poema, e in particolare nella prima cantica, attraverso il variare dei toni e l'alternarsi dei livelli narrativi l'autore persegue il suo progetto politico e morale di

rinnovamento e purificazione\*.

*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*

---

\* Ripropongo qui, a distanza di tempo e nell'impossibilità di ricostruire l'apparato documentario, la traccia dell'esposizione orale utilizzata, alla quale contribuirono in modo determinante scambi di idee con i colleghi (in particolare Maria Simonelli, che mi fornì materiali e spunti numerosi) e una serie di seminari con i miei alunni di allora. A tutti loro va la mia gratitudine e il merito di eventuali contributi originali riconoscibili; a me saranno da ascrivere inesattezze e lacune.

ANNA CERBO

## LODOVICO CASTELVETRO: LA *SPOSIZIONE* DEI CANTI I-XXIX DELL'*INFERNO*

1. La *Sposizione* di Lodovico Castelvetro dell'*Inferno* dantesco fu stesa probabilmente negli ultimi mesi della sua vita, durante l'esilio di Chiavenna, e fu interrotta dalla morte nel febbraio del 1571<sup>1</sup>. È stata pubblicata per la prima volta nel 1886, «in Modena coi tipi della Società Tipografica, Antica Tipografia Soliani», ad opera di Giovanni Franciosi che, nel 1881, era venuto a sapere per caso del codice che la conteneva. Si tratta di un codice tutto di pugno di Castelvetro, caratterizzato da lettere fitte e minute: 237 facciate scritte, di cui l'ultima non intera, e 65 bianche, già posseduto da Lodovico Vedriani e poi nell'Archivio del Collegio San Carlo di Modena. Franciosi dice di aver conservato «la grafia del Codice», intervenendo solo a «virgolare e punteggiare accuratamente dove le virgole e i punti erano tralasciati o fuor di posto»<sup>2</sup>.

Il testo della *Sposizione*, pp. 1-410, è preceduto dall'Introduzione di Franciosi, *Di Lodovico Castelvetro come espositore della Divina Commedia*, pp. IX-XXXI, datata *Siena, novembre del 1885*, da una tavola di *Correzioni, Sostituzioni e Aggiunte*, dalla riproduzione di due pagine (pag. 1 e pag. 48 del *Cod. Autogr. Castelv.*), ed è seguito da tre Tavole: *Luoghi del Poema, su cui cadono le chiose e le opposizioni più notabili*

---

1 Si tratterebbe di un rifacimento, perché Castelvetro avrebbe commentato quasi tutta la *Commedia*, ma il manoscritto sarebbe stato distrutto in Lione nel 1567, durante il saccheggio della propria abitazione in una sommossa religiosa. Cfr. LODOVICO ANTONIO MURATORI, *Vita del Castelvetro*, in *Opere varie critiche di L. C. gentiluomo modenese non più stampate*, Lione [ma Milano], Stamperia di Pietro Foppens [ma Stamperia Palatina] 1727, rist. anast., Monaco, Fink 1969, p. 47 («[...] andarono a sacco [...] molti suoi Libri stampati de' migliori che si trovassero, e quel che è peggio, gli Scritti suoi [...]. Vennero meno del pari le *Chiose*, ch'egli aveva fatto alla *Commedia* di Dante, e che tentò poi di rifare, ma senza condurle più oltre del cap. XXIX dell'*Inferno*») e p. 71 («A Dante, da lui altamente stimato, fece di gran carezze, e sopra quasi tutta la sua *Commedia* [...] aveva egli composta una *Sposizione*, che dovette perire col naufragio dell'altre sue letterarie fatiche in Lione»). Si veda anche GIROLAMO TIRABOSCHI, *Biblioteca Modenese*, Modena, Società Tipografica 1781-1786, vol. I., pp. 481 sgg.

2 Cfr. il saggio introduttivo, *Di Lodovico Castelvetro come espositore della Divina Commedia*, nota 1, p. IX.

(pp. 411-12); *Varianti proposte o difese dal Castelvetro raffrontate al testo dell'Aldo e alla Volgata* (p. 413); *Autori citati nel testo della Sposizione* (pp. 415-16).

Nel Proemio della *Sposizione* (pp. 1-3) Castelvetro si sofferma sul nome di «Comedia» che Dante assegna al poema in due luoghi (*Inf.* XVI, v. 127 e *Inf.* XXI, v. 1), ricordando che anche Giovanni Villani lo nomina così (*Istorie fiorentine*, lib. IX, cap. 135). Per il critico modenese, non soddisfatto delle catalogazioni correnti, il poema dantesco non è e non può essere una vera «comedia, non essendo poesia rappresentativa, né terminata nello spazio d'un giro del sole sopra la terra», piuttosto è poesia «narrativa o epopeica». Né, per lui, valgono le ragioni che danno altri espositori, che cioè l'abbia così nominata per il fine lieto, se Dante stesso ha chiamato «tragedia» l'*Eneide* che pure ha «il principio e 'l fine lieto, essendo Enea alla fine vittorioso e per poco signore d'Italia». Pertanto Castelvetro ricerca altre ragioni («altri rispetti») e ne trova due: una ragione sarebbe il fatto che il poema contiene «molte ed acerbe riprensioni», e la riprensione è una proprietà specifica della commedia, specialmente dell'antica commedia; l'altra ragione dovrebbe essere stata la modestia, ovvero l'umiltà dell'Autore, per dimostrare che la sua poesia fosse da meno delle opere latine, specialmente dell'*Eneide*. E, forse, questo «rispetto», più degli altri, avrebbe indotto Dante a chiamare il proprio poema «comedia».

Castelvetro cerca anche di dare una spiegazione dell'altro nome, «poema sacro», che Dante dà alla sua opera: «perché contiene materia cristiana, e non pagana, in guisa che *sacro*, aggiunto, distingue questo poema dagli altri poemi degli altri poeti, li quali tutti sentono del paganesimo». Il tema della *fabula* è il racconto «d'una visione estatica, o sogno, che avvenne a Dante, o s'imaginò come se gli fosse avvenuto»<sup>3</sup>; l'allegoria, ovvero il significato subletterale è la «conversione di Dante dal mondo a Dio, o mutamento di vita mondana a spirituale»<sup>4</sup>. Egli procede cauto con l'esegesi allegorica, privilegiando l'«intendimento» ovvero la comprensione immediata. Considera la divisione del poema in tre parti principali – secondo le tre differenti materie –, a ciascuna delle quali Dante ha dato il nome di «canzone» (*Inf.* XX, v. 2) o «cantica» (*Purg.* XXXIII, v. 129), e infine la divisione delle tre parti principali in particelle minori, che l'Autore chiama «canti» in quattro luoghi (*Inf.* XX, v. 2, XXXIII, v. 90; *Par.* V, vv. 16 e 140). E ricorda che Giovanni Villani appella i «canti» «capitoli», forse impropriamente, «essendo il capitolo comune alle particelle del

<sup>3</sup> Cfr. Canto primo, p. 5.

<sup>4</sup> *Ibid.*



verso e della prosa, là dove il canto è proprio del verso»<sup>5</sup>. In ultimo ricorda «la catena de' versi», la terza rima che non era stata mai usata prima di Dante, e molto «convenevole» alla narrazione<sup>6</sup>.

2. Nell'Introduzione all'edizione della *Sposizione* Giovanni Franciosi, esprimendo il proprio giudizio su Castelvetro esegeta di Dante, scrive che «la ricca natura di critico e d'investigatore paziente esce molto bene scolpita dal Commento», sebbene nella «forma meno eletta e serena»<sup>7</sup>, alludendo all'impegno polemico delle opere mature. Sono state attribuite al letterato modenese, e con molta probabilità sono sue, pure le chiose dell'*Inferno* nei margini di un incunabolo della *Commedia* corredata dal commento di Cristoforo Landino (stampato a Venezia nel 1497), un esemplare presso la Biblioteca estense di Modena, α K 1 13, e pare che queste postille, studiate da Melzi<sup>8</sup> e recentemente da Claudia Rossignoli<sup>9</sup>, siano anteriori alla *Sposizione*.

Franciosi individua nella *Sposizione*, come del resto in ogni libro di Castelvetro, «volontà risoluta di cercare e sviscerare le cose per ogni verso, acume di analisi e tranquillità di osservazione», «erudizione parca e squisita, abito di raffrontare l'Autore con se stesso»; ma soprattutto «sottigliezza cavillosa», «soverchia fidanza nel proprio giudizio», «rabbia del mordere», «asprezza di modi»<sup>10</sup> già notata da Torquato Tasso nella lettera a Luca Scalabrino, e da Muratori nella *Vita di Castelvetro*<sup>11</sup>.

Riccardo Scrivano, Ezio Raimondi e, più recentemente, Lina Bolzoni<sup>12</sup> hanno condiviso l'«acume analitico» e la «riflessione

---

5 Proemio, p. 3. Nell'edizione a cura di Federico Sanguineti, che si fonda sul ms. Urbinate 366, della metà del Trecento, viene chiamato *Capitulum* ogni singolo canto.

6 Di siffatta convenienza aveva parlato nella *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, I, 9.

7 Introduzione, p. IX.

8 ROBERT C. MELZI, *Castelvetro's Annotations to the 'Inferno'. A New Perspective in Sixteenth Century Criticism*, Mouton, The Hague 1966.

9 CLAUDIA ROSSIGNOLI, *Una possibile fonte di Castelvetro: le postille dell'incunabolo α K 1 13 della Biblioteca estense di Modena*, «Rivista di Studi danteschi», III, 2 (2003), pp. 351-380. La studiosa si è pure occupata della *Sposizione*: cfr. il saggio «Dar materia di ragionamento». Strategie interpretative della «Sposizione», in *Lodovico Castelvetro*, a cura di Roberto Gigliucci, Roma, Bulzoni 2007, pp. 91-114.

10 Introduzione, p. X.

11 Cfr. L. A. MURATORI, *Vita del Castelvetro*, in *Opere varie critiche di L. C. gentiluomo modenese non più stampate*, cit., p. 56. In questo volume (pp. 157-164), MURATORI pubblicò anche *Alcune cosette intorno alla 'Comedia' di Dante*, un altro interessante frammento dell'esegesi dantesca di Castelvetro, contenute in un codice miscellaneo autografo.

12 Cfr. RICCARDO SCRIVANO, *Il razionalismo critico di L. Castelvetro*, «Rassegna della letteratura italiana», LXIII (1959), 2, pp. 258-263; EZIO RAIMONDI, *Gli scrupoli di un filologo: L. Castelvetro e il Petrarca*, «Studi Petrarqueschi», V (1962), pp. 131-210; LINA

paziente», individuati dal Franciosi, che contraddistinguono il lavoro esegetico di Castelvetro. Nei secoli XV e XVI l'interpretazione letterale è poco praticata dai numerosi espositori della *Commedia*<sup>13</sup>; prevale l'interpretazione allegorica. Tra tutti gli espositori Castelvetro si distingue perché si preoccupa dell'esposizione letterale, mirando a svegliare e ad educare lo spirito di investigazione dei moderni, a cogliere il senso o il non senso, la validità o la provvisorietà di un testo. La sua è un'esegesi letterale e filologica del testo, alla ricerca della chiarezza intellettuale e della coerenza dell'opera.

Il metodo è quello di una vera e propria *lectura*, di un commento continuo dei canti dell'*Inferno*. Citando gruppi di versi e facendo seguire un commento ampio e ragionato che ne dichiara il senso (innanzitutto quello letterale), lo studioso chiarisce le supposte contraddizioni e supera col buon senso i luoghi oscuri, aggiunge osservazioni di natura filosofica e morale e annotazioni linguistiche ricorrendo ai dialetti e al latino. L'annotazione sulla proprietà o meno della parola segue o si inserisce nel discorso. Nel suo commento letterario, molto analitico, Castelvetro introduce pure il metodo delle figure, il processo diagrammatico, difeso più volte nella *Poetica* come valido strumento pedagogico per imparare e per memorizzare, vicino in questo al metodo ramista (di Pierre Ramée). Nell'esposizione del canto XXIX (pp. 404-405 dell'edizione Franciosi) inserisce il grafico dantesco con questa motivazione: «Ora, prima che si proceda più avanti, è da far vedere tutta questa distinzione, come in figura, acciò che meglio s'apprenda». Si tratta di una «figura antropologica» delle Malebolge che riassume la mappa testuale della disposizione e la condizione dei dannati<sup>14</sup>, di una tabella schematica

---

BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi 1995, pp. 43-51.

13 Cfr. ALDO VALLONE, *Aspetti dell'esegesi dantesca nei secoli XVI e XVII*, Lecce, Milella 1966; EMILIO BIGI, *La tradizione esegetica della Commedia nel Cinquecento*, in «Atti del convegno di studi su aspetti e problemi di critica dantesca», Roma, De Luca 1967, pp. 42-45; GIULIANA ANGIOLILLO, *Tradizione e modernità nell'esegesi dantesca del Cinquecento*, in *Se ben m'accorsi (inchieste e verifiche su Dante)*, Napoli, Società Editrice Napoletana 1977, pp. 89-115, già pubblicato in «Misure critiche», a. I (ottobre 1971-gennaio 1972). Si legga pure SALVATORE BATTAGLIA, *Processo a Dante nel Cinquecento*, in *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, parte seconda, Napoli, Liguori 1974, pp. 59-88.

14 Dei dannati puniti nelle dieci bolge alcuni vanno intorno ed alcuni stanno fermi («E così sono cinque maniere di que' che vanno intorno, come sono cinque maniere di que' che stanno fermi»). Questa è la distinzione che si può vedere attraverso la figura: «Degli andanti intorno alcuni voltano il volto a destra, verso il ponte; alcuni parte verso il ponte a sinistra e parte a destra. Degli andanti intorno, alcuni possono vedere, alcuni non si possono vedere. Degli andanti intorno, che non si possono vedere, con alcuni si

dell'ottavo cerchio dell'*Inferno*, di una sintesi visiva dei rilievi e delle categorie binarie<sup>15</sup>.

Castelvetro non si lascia guidare dal proposito apologetico, ma è impegnato a cercare il bello e il vero, considerando unica legge le parole del Poeta. Con lucida razionalità raffronta Dante con Dante. Si serve dei richiami interni per «dechiare» alcuni punti di non facile esegesi del testo<sup>16</sup>. Riporto qualche esempio dei richiami interni:

1) A proposito del v. 3 di *Inf. I*: «che la diritta via era smarrita», spiega che «la via torta», che conduce nella selva, è «il malo esempio altrui, e specialmente quello de' prelati, di che parla nel canto XVI del purgatorio»:

Ora la via torta, che conduce altrui nella selva, possiamo dire che sia il malo esempio altrui, e specialmente quello de' prelati, di che parla nel canto XVI del purgatorio: *Perché la gente che sua guida vede / pure a quel ben ferir, ond'ella è ghiotta; / di quel si pasce, e più oltre non chiede. / Ben puoi veder che la mala condotta / è la cagion, che il mondo ha fatto reo* etc.<sup>17</sup>.

2) A proposito del v. 82 di *Inf. I*: «O degli altri poeti onore e lume», dopo una prima esposizione del significato letterale («[...] tanto è il valore di Virgilio in poesia che gli altri poeti per suo rispetto ed esser congiunti con lui di studio sono onorati»), aggiunge un'altra chiosa suggeritagli da *Purg. XI*:

[...] O si può ancora dire che Virgilio sia onore e lume de' poeti, cioè quelli che tra poeti abbia per l'eccellenza occupato tutto

---

può favellare di lontano, con alcuni non si può favellare di lontano. Di coloro che stanno fermi, alcuni si possono vedere di lontano, e si può favellare con loro; alcuni non si possono vedere di lontano, né si può favellare con loro». Castelvetro individua anche i quattro luoghi dai quali Dante ha potuto vedere i puniti nelle bolge oppure ha potuto parlare con loro: la ripa più alta, il ponte, la ripa più bassa e il fondo della bolgia, individuando delle «sconvenevolezze» che aristotelicamente giustifica come necessarie alla «costituzione della favola».

15 Su questo aspetto della *Sposizione* si veda lo studio di RAIMONDI, *Il modello e l'esecuzione*, in *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki 1980, pp. 7-24; BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, cit.

16 Si tratta di un'intratestualità attiva all'interno delle tre Cantiche, col rinvio continuo ad altre parti dell'opera. Un punto importante, quello dell'intra/intertestualità nel Commento, sul quale ultimamente si è fermato a riflettere CESARE SEGRE nelle pagine *Per una definizione del commento al testo* (in *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi 1993).

17 *Sposizione*, p. 6.

l'onore e tutta la chiarezza siccome in simile caso (*Purg.* XI):  
*O dissi lui, non se' tu Oderisi, / l'onor d'Agobio e l'onor di quell'arte*  
 etc.<sup>18</sup>.

3) Ancora nel commento di *Inf.* I, v. 101 «[...] infin che 'l veltro / verrà [...]», scrive senza alcuna incertezza:

Non ha dubbio che egli intende qui di messer Cane della Scala [...] e di questo messer Cane intende ancora nel purgatorio (XX, 10): *Maledetta sie tu antica lupa, / che più che tutte l'altre bestie hai preda, / per la tua fame senza fine cupa! / O ciel, nel cui girar par che si creda / la condizion di qua giù tramutarsi, / quando verrà per cui questa disceda?*<sup>19</sup>.

Molto acute sono le osservazioni sul veltro, al v. 103 («Questi non ciberà terra né peltro»), che si nutrirà di cibo spirituale, dotato di senno (sarà saggio), di amore (sarà caritativo e liberale), di virtù (sarà forte e valente), alludendo a un signore dotato di queste tre qualità, cacciatore dell'avarizia e perciò salute dell'Italia: «un signore italiano e lombardo, poiché sua nazione sarà tra Monte feltro, che è nella Marca d'Ancona, e Feltro che è in Friuli, cioè sua nazione sarà in Verona». Attenta e ragionata è pure l'analisi del v. 17: «e molte genti fe' già viver grame»<sup>20</sup>.

3. Franciosi nota che in alcune parti il Commento somiglia alle annotazioni di Vincenzio Borghini, che si distinguono per il finissimo ingegno; e aggiunge che la somiglianza sarebbe stata maggiore se nel critico modenese ci fossero state maggiore temperanza e maggiore serenità, maggiore conoscenza della lingua volgare. Per lui il Commento di Castelvetro resta comunque «il più sottile, il più severo, il più sostanzioso e fecondo»; è il frutto di una mente abituata al «discorso lucido e serrato»<sup>21</sup>.

Sostiene che è il primo Commento che possa meritare il nome di commento critico, oltre che per i diligenti riscontri interni al testo, proprio per la «dechiaraçione» spesso acuta del senso letterale: per esempio già a proposito del sintagma «nostra vita» o del verso «Tanto è amara che poco è più morte» (parole che non si debbono intendere

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 21.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 23-24.

<sup>20</sup> Cfr. ivi, p. 24.

<sup>21</sup> Cfr. il saggio introduttivo *Di Castelvetro come espositore della Divina Commedia*, in *Sposizione di Lodovico Castelvetro a XXIX canti dell'Inferno dantesco*, cit., p. XIII.

dette della selva, ma del ragionamento della selva dove il Poeta-pellegrino aveva tanto patito: ragionare della selva per lui è quasi come sarebbe la morte), e ancora per le note lessicali, per esempio del v. 80 di *Inf.* I: «che spande di parlar sì largo fiume»:

[...] poca lode è il parlar assai, ma gran lode è il parlar assai e bene. E perciò sarebbe stato più lodativo l'aggiunto di chiaro o di dolce che di largo, avendo in sé il fiume e la fonte l'abbondanza e la copia dell'acqua senza il predetto aggiunto di largo<sup>22</sup>.

Degna di attenzione è la chiosa con la quale Castelvetro giustifica la lezione di «moto» invece di «mondo» in *Inf.* II, v. 60, lezione che sarà accolta anche da Pagliaro e da Lanza («O anima cortese mantovana, / di cui la fama ancor nel mondo dura / e durerà quanto il *moto* lontana»)<sup>23</sup>:

*E durerà quanto il moto lontana*; cioè quanto durerà il tempo, non essendo altro il tempo che misura del moto del cielo: intendi adunque quanto il moto del cielo<sup>24</sup>.

Come si vede, Castelvetro è impegnato a individuare la ragione intima dei vocaboli nell'attinenza dell'immagine col pensiero. Cerca ed esige l'intenzione logica nel corpo dell'immagine, il rapporto stretto fra senso e concetto. Così pure nella "dechiarazione" di «dilaccarsi»: «Mostrògli adunque come era grande la fedita, aprendosi il petto. *Dilaccare* è tirare la *lacca*, cioè il solco, che è posto per la fedita, in diversa larghezza; cioè rallargare»<sup>25</sup>. Sempre a proposito di Maometto, al critico modenese sembra «non propriamente detto *storpiato* per tagliato»<sup>26</sup>.

Le stesse esigenze di corrispondenza semantica e figurativa si colgono nell'analisi di molte voci verbali, come «cercare» nel verso 55, «Manto fu, che cercò per terre molte», del canto XX dell'*Inferno* («"Cercò", in questo luogo, non ha l'usato significato di *Quaerere*; perciò che si direbbe cercò molte terre e non per molte terre, senza dire che cosa si cercasse. Ma "cercò" in questo luogo significa andò erran-

---

<sup>22</sup> *Sposizione*, p. 20.

<sup>23</sup> Nelle edizioni di Petrocchi e di Sanguineti si legge: «e durerà quanto il *mondo* lontana».

<sup>24</sup> *Sposizione*, p. 40.

<sup>25</sup> Ivi, p. 378.

<sup>26</sup> *Ibid.*

do e vagabonda per molte terre; ed ha Dante riguardato all'origine di cercò, che viene da *Circumeo* o da *Circuo*, che significa andare attorno ed aggirarsi»<sup>27</sup>; «nicchiarsi» («*Quindi sentimmo gente, che s'innicchia / ne l'altra bolgia*, etc. Sentimmo e dallo sbuffare e dal battersi con le palme gente essere innicchiata nell'altra bolgia; cioè essere riposta, come si ripone una statua in un nicchio, cioè in un luogo cavo. Né so come alcuni vogliano che *Nicchiare* significhi lamentarsi con voce bassa, essendo cosa vie più che manifesta che cosa sia nicchio; e disotto si dirà *Rannicchiarsi a terra*, quasi ficcarsi in terra. Senza che chi *sbuffa col muso* e si batte a palme non si lamenta con voce sommessa»<sup>28</sup>; «ringavagnare» («*E la speranza ringavagna*. "Gavagno" in lingua lombarda significa cesta, canestro. Ringavagnare adunque s'è ricoglier nella cesta di nuovo la cosa gittata, o cadutane fuori; e pare che riguardi alla cesta o al vaso di Pandora, in su i labri del quale o in su l'orlo la speranza, uscitane, si fermò»<sup>29</sup>; «scommettendo» («*Scommettendo*: parola propria significante mettere divisione e nemistà tra le persone congiunte e care»<sup>30</sup>).

L'attenzione di Castelvetro è rivolta in gran parte alla lingua, per capire l'ambito storico entro cui Dante si muove e la sua capacità di rompere con la tradizione: un'indagine linguistica che rimanda sia alle *Giunte alle Prose della volgar lingua* di Bembo sia alla *Correzione al Dialogo delle lingue* di Varchi. Se non gli sfugge l'uso della punteggiatura, la sua analisi si concentra soprattutto sugli aspetti retorici della prima Cantica, sullo studio dei traslati e delle similitudini: il sistema retorico dantesco è sottoposto al vaglio dell'attività razionale. Un significativo esempio del suo intervento linguistico e interpuntivo si trova nella chiusa del canto XVIII:

Taida è la puttana; che rispose  
al drudo suo; quando disse, ho io grazie  
grandi appo te; anzi maravigliose.  
Edizione Aldina

Taïde è, la puttana che rispuose  
al drudo suo quando disse "Ho io grazie  
grandi apo te?": "Anzi maravigliose!"  
*La Commedia secondo l'antica vulgata*,  
a cura di G. Petrocchi, Einaudi, Torino  
1975, p. 76.

Taida è la puttana, che rispose  
al drudo suo, quando disse: ho io grazie  
grandi appo te? Anzi maravigliose.  
Castelvetro, *Sposizione*, p. 236

Taide è, la puttana che rispose  
al drudo suo, quando disse "Ò io grazie  
grandi apo te?": "Anzi maravigliose".  
*Dantis Alagherii Comedia*, a cura di  
F. Sanguineti, Edizioni del Galluzzo,  
Firenze 2001, p. 97.

<sup>27</sup> Ivi, p. 258.

<sup>28</sup> Per Gelli «nicchiarsi» significava «cominciarsi a rammaricarsi pianamente, che fanno le donne gravide, quando incominciano loro le prime doglie». Cfr. ivi, p. 234.

<sup>29</sup> Ivi, p. 309.

<sup>30</sup> Ivi, p. 371.

Buona sembra a Castelvetro la traslazione dantesca del verso «La lena m'era del polmon sì munta» (canto XXIV): «traslazione dal mungere le bestie, tanto che non abbiano più latte nelle poppe. La lena è in luogo del latte, il *polmone* è in luogo delle poppe»<sup>31</sup>. Quando invece la similitudine gli pare scarsa, l'espositore definisce la traslazione «alquanto dura»: accade a proposito dei versi «[...] in che si paga il fio / a que', che scommettendo acquistan carco»<sup>32</sup>. Infine, al severo critico di Modena non sfugge lo sviluppo che Dante fa del traslato, per esempio nel canto XXIX, v. 41:

*Sì, che i suoi conversi. Essendosi detto Chiostra, per la bolgia, che è luogo chiuso, dove abitano i monaci, seguendo la traslazione, si dice, i suoi conversi, cioè i falsari quivi richiusi, che sono come i monaci di questa bolgia, che si domandano ancora conversi, sì come coloro, che dalle cose mondane e secolari si sono convertiti al servizio di Dio e alle cose spirituali [...]*<sup>33</sup>.

Castelvetro è molto attento anche alle similitudini, alla loro proprietà e alla loro costruzione, in particolare al senso della similitudine della madre «che prende il figlio, e fugge, e non s'arresta, / avendo più di lui che di sé cura, / tanto, che solo una camiscia vesta», in *Inferno* XXIII, vv. 38-40. La definisce similitudine ben costruita. Qui l'autorevole grammatico congiunge «tanto» con «arresta», e sottolinea il senso assai nobile della carità materna, che vince ogni altro sentimento, persino quello naturale e vivo del pudore<sup>34</sup>. La comparazione degli indovini con coloro che vanno in processione nel mondo terreno supplicando Dio, nel canto XX dell'*Inferno*, vv. 8-10 («E vidi gente per lo vallon tondo / venir, tacendo e lagrimando, al passo / che fanno le letane in questo mondo»), non gli sembra «rispondere molto pienamente, posto che non sia presa se non per dimostrare l'andare piano ed ordinatamente»<sup>35</sup>. «Di maniera» e «forse temeraria», al di fuori dell'uso comune, Castelvetro considera la comparazione che si legge all'inizio del canto XXIII<sup>36</sup>:

---

31 Ivi, p. 311.

32 Cfr. ivi, p. 371.

33 Ivi, p. 401.

34 Ivi, p. 300: «[...] Ma è da dire, per fare cessare ogni difficoltà, che l'ordine è tale: e la madre non s'arresta tanto, che solo una camiscia vesta, avendo più cura del figliuolo che di sé stessa, cioè della sua onestà».

35 Ivi, p. 253. Così Castelvetro spiega il significato di *letane*: «*Letane*, supplicazioni; voce greca posta qui per gli uomini andanti in processione per cagione di supplicare a Dio».

36 Cfr. ivi, p. 295.

Vòlt'era in su la favola d'Isopo  
 lo mio pensier per la presente rissa,  
 dov'el parlò de la rana e del topo;  
 ché più non si pareggia 'mo' e 'issa'  
 che l'un con l'altro fa, se ben s'accoppia  
 principio e fine con la mente fissa.  
*La Commedia secondo l'antica vulgata,*  
 cit., p. 93.

Volto era in su la favola d'Isopo  
 lo mio pensier, per la presente rissa,  
 dov'ei parlò de la rana e del topo:  
 chè più non si parecchia Mo ed Issa,  
 che l'un con l'altro fa, se ben s'accoppia  
 principio e fine con la mente fissa.  
*Castelvetro, Sposizione, p. 294.*

Nella *Sposizione*, dopo una lunga e cavillosa dissertazione in cui, confrontando il testo latino di Esopo e il testo dantesco, rinnega ogni affinità tra la situazione della rana e del topo da una parte e quella di Ciampolo e di Alichino dall'altra:

*Volto era in su la favola d'Isopo; etc.* A me pare, considerando ben fissamente tutta la favola d'Isopo della rana e del topo e tutta la presente rissa del barattiere Navarrese e d'Alichino e di Calcabrina dimoni, non vedere cose, che abbiano meno da fare insieme, e che sieno meno simili tra sé di queste. Perciòché, quanto è alla favola della rana e del topo, la rana fu ingannatrice, e fu ingannatrice sperando ingiustamente con la morte altrui di guadagnare: il topo fu ingannato, e pensando di dovere esser più sicuro si lasciò legare; per lo quale legare e la 'ngannatrice e lo 'ngannato furono fatti preda e cibo d'uccello rapace sopravvegnete a caso; sì che né l'una per lo 'nganno ottenne quello, che desiderava, né l'altro per essere ingannato patì la morte apparecchiategli dalla 'ngannatrice, ma amendue a caso s'avennero a morte non pensata. Ora nella presente rissa il Navarrese non è punto simile al topo, anzi è del tutto dissimile; il quale ingannò i demoni per avere minor pena ed ottenne per inganno quello, che desiderava [...]

Castelvetro dimostra che i due avverbi di tempo usati da Dante non hanno affatto lo stesso significato:

Ora mostri Dante in che consista questa sua parità del MO e d'ISSA in quella favola ed in questa rissa, se può. *Che più non si pareggia Mo ed Issa*, etc. Se si riguarda l'origine di *Mo* e d'*Issa* si troverà che questi due avverbi di tempo non significano appunto quello stesso, né hanno quella piena parità, che crede Dante, tra loro. Ma perché di *Modo* latino, onde, accorciato, è stato preso da' vulgari *Mo*, s'è parlato altrove, qui altro non dico. *Issa* è la voce latina *Ista*, che i Napoletani dicono *Issa*, ed è



pronomi con difetto di sustantivo *Hora*; laonde appresso alcuni popoli d'Italia e specialmente di que' di Valtellina s'usa *Issa* ed *Ista* per ora, *nunc*, sì come ancora si fa appo Dante l'una e l'altra in questo significato. Ma, posto che *Mo* ed *Issa* significassero quello medesimo e nel significato fossero non pure simili o pari, ma quel medesimo, chi usò mai comperazione così fatta per dimostrare e similitudine e parità in due cose, prendendo due voci diverse, che significassero una cosa sola? Sì che questa è una comperazione di maniera così fatta non mai usata, o forse è temeraria<sup>37</sup>.

4. Non possono sfuggire al lettore della *Sposizione*, al di là di certe noterelle ingegnose, le «opposizioni sottili» di Castelvetro agli altri espositori, le quali sollecitano a penetrare nel testo e nell'intimo della parola dantesca. Il riferimento agli antichi commentatori è sempre generale e mai *ad personam*, perché l'intenzione primaria è di denunciare la diffusa abitudine di un'esegesi affrettata e poco chiara, che alimentava dubbi e scontento. Nel commentare i vv. 41-43 di *Inf.* I:

sì ch'a bene sperar m'era cagione  
di quella fiera a la gaetta pelle  
l'ora del tempo e la dolce stagione  
*La Commedia secondo l'antica vulgata*,  
cit., p. 6.

si che a bene sperar m'era cagione  
di quella *fiera* la *gaietta* pelle,  
l'ora del tempo e la dolce stagione.  
Castelvetro, *Sposizione*, p. 13.

il Modenese scrive:

Ora, perché gli spositori spongono altramente questo luogo, che io non fo, dicendo che il tempo di primavera e la mattina gli era cagione a sperar bene la gaietta pelle di quella fiera, cioè a trarre la pelle in segno di vittoria, è da sapere che non espongono dirittamente, sì perché sarebbe strano parlare il dire *sperar bene la pelle*, se non si prendesse *bene* per certamente e non prosperamente, come senza dubbio si prende in questo luogo, sì perché altrove si dice quello, che si dice qui, della speranza che prese per la vaghezza della pelle (*Inf.* XVI, 107).

Ancora una prova di riscontro interno, del ricorso di Castelvetro alle memorie interne al testo<sup>38</sup>, convinto della propria teoria dell'arte e

<sup>37</sup> Ivi, p. 295.

<sup>38</sup> Ivi, p. 14.

della critica come elaborazione intellettuale.

Appellandosi all'esigenza estetica della "convenienza", Castelvetro interviene a correggere l'interpretazione data da altri commentatori del v. 117 di *Inf.* I: «che a la seconda morte ciascun grida»:

Questo verso è stato sposto variamente, né perciò è stato sposto come si conveniva; e, lasciando al presente l'altre sposizioni da parte, dico che questo è il senso. Tu udirai e vedrai i dannati e le pene loro, per le quali in questo mondo ciascun predicatore e non predicatore ha tanto in abominazione ed in orrore lo 'nferno e la dannazione eterna, che è la seconda morte. Quasi dica: per esperienza saprai quanto ragionevolmente è per le scritture e per gli uomini sgridato che altri si guardi dalla seconda morte. [...] ciascuno in questo mondo grida alla seconda morte acciochè altri se ne guardi e la cacci da sé col pentirsi de' suoi peccati. Della morte seconda si parla nel cap. XX dell'*Apocalipsi* per la dannazione eterna<sup>39</sup>.

L'aspetto nuovo della lettura critica di Castelvetro è nella capacità di sollevare – anche se solo in parte le risolve – nuove e argute difficoltà intorno a certi concetti e a taluni versi del poema. Ci si imbatte subito, nel commento, con la dissertazione intorno al v. 18 del canto I dell'*Inferno*: «Che mena dritto altrui per ogni calle»:

Ma come questo sia vero niuno degli spositori lo dimostra, né io per me lo so vedere. Io veggo bene che il sole è necessario a viandanti per la luce ed utile per asciugare il camino e per riconoscere l'ore [...], o ancora in generale se vadano verso oriente, o occidente, o mezzo dì, o settentrione; ma questo non è menare dritto altrui per ogni calle o camino parlando propriamente. Adunque ci converrà restringere queste parole: *Che mena dritto altrui per ogni calle* ed intenderle così, cioè che il sole dimostra altrui e gli fa comprendere dove sia l'oriente, l'occidente, il mezzo dì, e 'l settentrione. Le quali parti del mondo altri non conoscerebbe se non fosse il sole, e non vedesse altre stelle, o non conoscerebbe almeno così chiaramente<sup>40</sup>.

Cavillosa e problematica è ancora l'esposizione dei vv. 76-88 del primo canto, laddove il critico si chiede quale sia il «diletto monte» e suppone che debba essere quello di cui parla Beatrice nel *Purgatorio*

---

<sup>39</sup> Ivi, p. 27.

<sup>40</sup> Ivi, pp. 11-12.

(XXX, v. 74), trovando corrispondenze tra i versi citati del primo canto dell'*Inferno* e i versi del *Purgatorio*:

Ma tu perché ritorni a tanta noia?	Guardami ben: ben son Beatrice.
Perché non sali il diletto monte,	Come degnasti d'accedere al monte?
ch'è principio e cagion di tutta gioia?	Non sapei tu che qui è l'uom felice?
<i>Inferno</i> I, vv. 76-78	<i>Purgatorio</i> XXX, vv. 73-75.

Il non senso, anzi la contraddizione implicita nei versi appena citati dell'*Inferno* – se sono le fiere, e specialmente la lupa, a cacciare Dante pellegrino e a impedirgli l'uscita dalla selva, Virgilio non poteva dirgli: «Ma tu perché ritorni a tanta noia?» – ne rende forzata l'esposizione, al punto che il critico conclude:

E forse, che se sposizione sforzata si dee adattare a questi versi, se ne potrebbe adattare una così fatta. Ma tu perché ritorni a tanta noia, scoprendo Virgilio i pensieri di Dante che non erano altri che di levarsi di quella valle, e non di salire a quel monte di Beatrice: il che era un ritornare in quella valle. Adunque perché non sali, cioè perché non hai animo di salire, uscendo di qui al diletto monte, che è principio e cagione di tutta gioia, dove è l'uomo felice<sup>41</sup>.

Ci sarebbe una corrispondenza tra la riprensione che Virgilio fa a Dante e la riprensione che gli farà Beatrice nel Paradiso terrestre<sup>42</sup>. L'esegeta fa notare il significato vero delle fiere che non lasciavano partire il pellegrino: questi aveva corrotto la propria natura e seguiva l'esempio negativo degli altri. Dante poeta non distoglie lo sguardo dalla vita reale della propria patria e dai vizi che vi regnavano nei primissimi anni del Trecento: invidia, superbia e avarizia; non nasconde lo smarrimento morale di Dante personaggio in quella concreta e ben definita realtà geografica e storico-sociale. A differenza dei Cinquecentisti contemporanei, Castelvetro sa cogliere il peso che le tradizioni popolari e i proverbi hanno nel tessuto colto della *Commedia*; sa interpretare il senso del realismo della scrittura dantesca e darne opportune valutazioni estetiche. Il richiamo a proverbi plebei e a immagini popolari è frequente nella *Sposizione*. Accade, per esempio, a proposito di

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 19.

<sup>42</sup> Cfr. ivi, pp. 19-20.

«E temo ch'ello / non s'apparecchi a grattarmi la tigna»<sup>43</sup>, e a proposito del villanello che «*si batte l'anca*»<sup>44</sup>.

Sempre attento all'intima connessione del discorso poetico, Castelvetro coglie una contraddizione tra il significato del v. 63 di *Inferno* I: «chi per lungo silenzio pareo fioco», e quanto è detto in *Purgatorio* XXII, vv. 100-105 («“Costoro e Persio e io e altri assai”, / rispuose il duca mio, “siam, con quel Greco / che le Muse lattar più ch'altro mai, / nel primo cinghio del carcere cieco; / spesse fiate ragioniam del monte / che sempre ha le nutrici nostre seco”»)<sup>45</sup>. Trova non conveniente la risposta di Virgilio all'invocazione di aiuto da parte di Dante pellegrino.

Non è conveniente perché il poeta latino non dice come si trovi qui nella selva con Dante, né se lo voglia o non lo voglia aiutare, né se possa o non possa soccorrerlo. Infine spiega perché Virgilio non si può chiamare «ribellante» («perché io fui ribellante alla sua legge»):

Adunque se si dee domandar ribellante alla legge di dio alcuno  
bisogna che l'abbia sprezzata, e questi sarà o popolare devoto  
che non ubbidisce, o popolare non devoto che bestemmia o  
perseguita. Ma Virgilio non è niuno di questi, ma è di que' che  
non riconoscono il signore. Adunque propriamente non può  
dirsi ribellante<sup>46</sup>,

aggiungendo subito dopo che Dante non ha fatto bene a porre nel Limbo, «luogo luminoso e senza pena afflittiva», un bestemmiatore come Averroè che ha scritto contro Cristo, né tanto meno il Saladino, persecutore del popolo cristiano.

Andando oltre il canto I, nell'esemplificazione, mi sembra opportuno ricordare l'esposizione dei versi «ché sarebbero schivi, / perch'ei

---

<sup>43</sup> *Inferno* XXII, v. 93.

<sup>44</sup> *Inferno* XXIV, vv. 7-9.

<sup>45</sup> Cfr. *Sposizione*, p. 17, dove Castelvetro fa riferimento, ma non cita i versi del *Purgatorio*: «Ma non credo già che si discerna o alla vista o ancora alla voce che altri sia fioco, quando favella con voce men chiara, se ciò venga per lunga taciturnità, o per altro accidente come per infreddagione o per altro: sì che non posso approvare questo giudizio. Senza che contraddice a se stesso perciò che Virgilio di sotto dirà a Stazio che ragionano spesso delle muse tra loro poeti. Né lo scusa l'allegoria, intendendo che fosse fioco per lungo silenzio, cioè che per molti secoli non fosse stato inteso, e tacitamente vantandosi che egli solo dopo sì lungo tempo l'avesse fatto favellare ed inteso; perciò che l'allegoria non è da commendare, né da ricevere per buona dove il senso letterale non ha stato».

<sup>46</sup> Ivi, p. 28.

fur greci, forse del tuo detto» (XXVI, vv. 74-75):

[...] *perché ei fur greci forse sarebbero schifi del tuo detto*, nasce un dubbio, che non pare trovare soluzione, che appaghi il dubbioso. Se Ulisse e Diomede sono schifi del detto di Dante, ciò è, se non si muovono per lui a rispondergli, per essere greci: o non si muovono per rispetto che egli è italiano; e non si debbono muovere per Virgilio, che similmente è italiano; o non si muovono perché non degnano altro linguaggio che il greco, il quale non sa Dante; ma perché si deono muovere per Virgilio, il quale, quantunque sapesse il linguaggio greco, non di meno non parlò loro greco, anzi lombardo, dicendo il Conte Guido da Montefeltro: *O tu, che parlavi mo Lombardo, / dicendo: ista ten va, più non t'aizzo?* Ancora che per risposta si potessero immaginare molte cose, come che Dante fosse disceso da' Romani, come si disse di sopra, e Virgilio da' Greci, cioè da coloro, che tennero compagnia a Manto errante per lo mondo, e che perciò si muovessero essi per Virgilio e non per Dante, o pure che Virgilio parlasse greco, quantunque parlasse [lombardo] alla fine in licenziando Ulisse, non di meno io stimo che Dante non abbia domandati greci Ulisse e Diomede, non per cagione della nazione, ma per cagione dell'antichità, perciò che fu prima lo 'mperio de' greci e la loro grandezza, che quello de' Romani, e che prenda greci per antichi; perciòchè con niuno antico, o greco, o romano, o d'altra nazione, non ragiona mai Dante, ma solamente con moderni; e forse, quando Virgilio dirà del conte Guido da Montefeltro: *Parla tu, questo è latino* volle dire: questi è moderno. E la cagione può essere che Dante non mostra di sapere l'istorie antiche, né le dottrine degli antichi, come sapeva Virgilio<sup>47</sup>.

5. Nella *Sposizione* non mancano casi di interpretazioni sbagliate. In *Inferno* I, invece della lezione «pien di sonno», che tutte le stampe e tutti i codici approvano, Castelvetro legge «pien di sogno» («modo affatto lontano da schiettezza e proprietà di linguaggio», scrive Franciosi)<sup>48</sup>:

---

<sup>47</sup> Ivi, p. 344.

<sup>48</sup> Cfr. il saggio introduttivo *Di Lodovico Castelvetro come espositore della Divina Commedia*, cit., p. XXII.

Io non so ben ridir com'ì' v'in-	Io non so ben ridir come v'entrai,
[traì,	tanto ero pien di sogno in su quel
tant'era pien di sonno a quel	Pien di sonno...
[punto	[punto,
che la verace via abbandonai.	che la verace via abbandonai.

*Vulgata*                      Edizione Aldina    Castelvetro, *Sposizione*

accompagnando la scelta della lezione con questo commento:

Seguita narrando e dichiarando perché abbia detto *mi ritrovai*, cioè perché, dormendo e sognando, smarrii la via diritta. I sogni sono le speranze di questo mondo o ancora le grandezze del mondo, alle quali Dante attendeva; e le quali, come i sogni, desto l'uomo, riescono vani, così, ravedendosi l'uomo o ancora non ravedendosi, dopo picciolo tempo o per morte o per altro riescono vane<sup>49</sup>.

Stranamente considera «arnie», ovvero «alveari», di *Inf.* XVI, v. 3, sinonimo di «pecchie» («Questa voce *Arnie* per pecchie è usata da Pietro Crescenzo nel libro XII dell'*agricoltura*»)<sup>50</sup>; e, sempre impropriamente, spiega «se l'altre volte sì poco ti costa» con «se acquisterai sì poco odio»<sup>51</sup>, e ancora spiega la voce «si soffolge» di *Inf.* XXIX, v. 5 («Perché la vista tua pur si soffolge / la giù?») con «risplende», forse per una lontana somiglianza di suono con *subfulgere*:

[...] risplende, e dirizza i raggi visivi solamente tra l'ombre fetide, e non altrove, non facendo conto di volergli rivoltare altrove, né di rimuovergli di qui?<sup>52</sup>.

Alcuni errori si possono spiegare con l'eccessiva fiducia nel proprio acume critico e nel proprio giudizio. Sicuro della sua interpretazione, Castelvetro propone varianti anche quando non è necessario, e le difende accanitamente. Per esempio al v. 30 del canto III dell'*Inferno*:

---

<sup>49</sup> *Sposizione*, p. 9.

<sup>50</sup> Cristoforo Landino commentava: «Era adunque arrivato alla estremità del cerchio, dove l'acqua cadea ne l'altro giro, e facea tal romore quale è il rombo, ciò è il confuso strepito, il quale fanno l'arnie, ciò è e' vasi dove sono le api o vero pecchie».

<sup>51</sup> «*Se l'altre volte sì poco ti costa*, cioè se acquisterai sì poco odio in satifare altrui, rispondendo la verità con sodisfazione altrui» (cfr. *Sposizione*, pp. 211-212).

<sup>52</sup> *Sposizione*, p. 396.

come la rena quando	come la rena quando al	come la rena, quando a
[turbo spira	[turbo spira	[turbo spira
<i>Vulgata</i>	Edizione Aldina	Castelvetro, <i>Sposizione</i>

per quanto la sua difesa a pag. 51 della *Sposizione* possa sembrare convincente:

*quando a turbo spira.* Ma [non] è da dire quando la rena spira, ma quando spira, cioè fa vento e venta a turbo, perciocchè il vento trae distesamente, e trae ancora in sé stesso come *caecias*, e trae in giro, che si dice *a turbo* dalla forma ritonda e puntata del turbine, stormento di legno, col quale, facendolo girare, i fanciulli si trastullano<sup>53</sup>;

oppure quando propone con perentorietà, ma senza autorità, la variante «voltando i piè» al posto di «voltando pesi» al v. 27 del canto VII, preoccupandosi eccessivamente della precisione del senso letterale che soffoca l'intuizione lirica, se non altera persino l'intenzione del Poeta:

Qui vid'io gente più ch'altrove	Qui vidi io gente, più che altrove
[troppa,	[troppa,
e d'una parte e d'altra,	e d'una parte, e d'altra con
[con grand'urli,	[grandi urli
voltando pesi per forza di	voltando i piè, sì per forza di
[poppa.	[poppa
Percotëansi 'ncontro...	percotevansi incontro...
<i>Vulgata</i>	Ed. Aldina      Castelvetro, <i>Sposizione</i>

Questo è il sentimento: Vidi gente e d'una parte e d'altra con grandi urli voltando i piè, ed è da leggere *I piè, sì*, in guisa per forza di poppa si percotevano incontro. Ora non è da leggere Pesi, perciocchè Pesi non vengono a dir nulla se non hanno per giunta, o piombi, o sassi, o simili materie pesanti, né si fa menzione di questi pesi quando si fa menzione della pena di costoro, né qui, né altrove; la quale non è altro che l'urtare l'uno contro l'altro e 'l villaneggiare<sup>54</sup>;

o ancora la variante «cenni» (al posto di «segni») al v. 91 del canto

---

<sup>53</sup> Ivi, p. 51.

<sup>54</sup> Ivi, p. 96.

## XVIII:

ivi con segni e con parole or-

[nate

Isifile ingannò...

*Vulgata*

ivi con segni e con parole or-

[nate

Isifile ingannò...

Edizione Aldina

ivi con cenni e con parole or-

[nate

Isifile ingannò...

Castelvetro, *Sposizione*

giustificando e difendendo la voce «cenni», che è una scelta anche questa senza autorità perché non confortata da codice o stampa:

*Ivi con segni e con parole ornate.* Io credo che *segni* sia errore e voglia essere scritto *cenni*. Petrarca: “Io, ch’avrei giurato / difendermi da uom coperto d’armi, / con cenni e con parole fui legato”. Chiama adunque cenni gli atti affettuosi e fingenti amore<sup>55</sup>.

6. Se pochi sono gli errori o abbagli, molti sono i casi in cui Castelvetro si manifesta ipercritico poco benevolo, quasi irriverente verso Dante. Nel canto XVII dell’*Inferno* considera «vana» e non appropriata l’allegoria di Gerione, opponendosi con fermezza a tutti gli espositori che avevano commentato positivamente l’allegoria dantesca. Nell’esordio del Commento afferma che nessun poeta o storico ha detto di Gerione quanto dice Dante, e che tutto «è una vanità». L’allegoria della frode (Gerione è figura della frode) sarebbe mal costruita, mal realizzata, perché non si può passare all’allegoria «senza mezzo della lettera e di figura, che non sia, e non sia licito ad immaginarsi»<sup>56</sup>. Fedele alla sua teoria che considera fondamentali nell’arte la componente razionale e la credibilità, Castelvetro difende la veridicità e la logicità della creazione poetica, la verosimiglianza del senso letterale, sul quale si deve fondare l’allegoria poetica:

---

<sup>55</sup> Ivi, p. 233.

<sup>56</sup> Vincenzo Borghini, invece, valutò appropriata e poetica l’allegoria di Gerione, descrizione «ingegnosa» della Frode. Cfr. le *Osservazioni sopra le bellezze notate ne’ canti dell’Inferno XVII-XVIII (Studi sulla Divina Commedia di Galileo Galilei, Vincenzo Borghini ed altri, a cura di Ottavio Gigli, Firenze, Le Monnier 1855).*



[...] Se Gerione è assegnato a questo *Burratto* alla guardia, o per portinaio, o per altro, come *passa monti e rompe mura ed armi* e come *appuzza tutto il mondo*? Se vola, può passare i monti, cioè soperchiargli come fanno gli altri uccelli, né ha cosa di più che s'abbiano molti altri animali, e se ha piedi o serpeggia, ancora gli può passare. Ma se per passare intendiamo forare, come fece Xerse il monte Ato, io saprei volentieri quali monti abbia forati, sì come saprei volentieri quali mura, come fa la bombarda o la fulmine, abbia rotte, e quali armi similmente abbia rotte, essendo stato vinto da Ercole e privato delle sue vacche. E saprei ancora volentieri quale sia questo puzzo, col quale appuzza tutto il mondo, acciochè potessimo fondare sopra questo l'allegoria, e mostrare che la frode opera le cose che paiono impossibili<sup>57</sup>.

Inoltre non sa spiegarsi come sia tanto «sozza» l'immagine della frode, se prima la faccia di Gerione è presentata come faccia di uomo giusto.

Senza alcuna incertezza Castelvetro condanna due similitudini che sono tra le più belle del poema: quella della febbre quartana e quella dell'arsenale di Venezia. A proposito della prima («Quale è colui, c'ha sì presso il riprezzo / de la quartana, c'ha già l'unghie smorte, / e triema tutto, pur guardando il rezzo [...]»)<sup>58</sup> ha da dire che la comparazione doveva essere posta prima, subito dopo le parole di Virgilio: «Io parlerò con questo, / che ne conceda i suoi omeri forti» (vv. 41-42); poi aggiunge che la stessa «comperazione non è a tempo, perciò che la paura nasce in Dante dopo le parole dette e non innanzi, ed il *riprezzo* nasce nel quartanario prima che la febbre gli sia sopravvenuta», evocando il sonetto *L'ultimo, lasso...* del Petrarca, per un confronto a favore dell'Autore dei *Rerum vulgarium fragmenta* per il migliore uso della medesima similitudine:

Quanto fece meglio il Petrarca, che usò la predetta comperazione in significar danno non ancora sopravvenuto nel sonetto *L'ultimo, lasso*, etc: "Quale ha già i nervi, e i polsi e i pensier egri, / cui domestica febre assalir suole, etc"<sup>59</sup>.

Questa chiosa è una prova del difetto di minuziosità nell'esposizione di Castelvetro, della eccessiva penetrazione critica che gli fa

<sup>57</sup> *Sposizione*, pp. 218-219.

<sup>58</sup> *Inferno* XVII, vv. 85 sgg.

<sup>59</sup> Cfr. *Sposizione*, pp. 222-223.

perdere il gusto della poesia e non gli fa cogliere l'intuizione lirica. Spesso accade che con faticosa diligenza cerca ogni minimo particolare del concetto o immagine o similitudine che gli è dinanzi, per cui non riesce a vedere nella sua unità la rappresentazione dantesca, né a sentire la ricca umanità diffusa nel poema. La sua attenzione si smarrisce nei particolari ed egli resta imprigionato nell'ambito della parola o dell'analisi grammaticale e sintattica. Il difetto, o limite che si voglia dire, è che spesso assottiglia troppo la speculazione nell'esegesi del testo.

Non è minore la pignoleria di Castelvetro nel «dechiare» la similitudine con la quale si apre il canto XXI («Quale ne l'arzanà de' Viniziani / bolle d'inverno la tenace pece [...]»), sottolineando che «maggiore è la giunta che la derrata di questa comperazione; perciòchè, non facendo bisogno a Dante se non della pece dell'arzanà, ha compreso ancora nella comperazione il fare delle navi nuove, il far de' remi, il ristoppare e 'l battere e 'l far sarte e vele: le quali cose non hanno da far con la pece, se non che si fanno in quel luogo ed in quel tempo, dove e quando la pece bolle»<sup>60</sup>. In effetti a Castelvetro sfugge che la preoccupazione di Dante è di rendere, più che la pece, il continuo e caotico affaccendarsi dei diavoli «arruncigliatori». Chiama ancora «detto smoderato» il verso «sì che pareva che l'aer ne temesse» (I, v. 48), ricordando al lettore:

Si suole in proverbio dire il contrario, come: Io temo dell'aere stesso non che d'altro. Boccaccio: "Il quale era sì geloso che temea dell'aere stesso". Adunque, se quelle cose, che non hanno apparenza, dimostrano paura d'alcuna cosa, bene si dee manifestare la paura in quelle che hanno apparenza visibile come negli uomini e negli animali. Si può ancora dire, che pareva che l'aer ne temesse, tremando per la furiosa ed impetuosa mossa del liono, o s'infoscasse per lo soffiare che faceva il liono<sup>61</sup>.

Molte valutazioni negative sono dovute alla preoccupazione esagerata di giudicare e di censurare imprecisioni e/o improprietà, incoerenze di ogni genere. Il Modenese chiama «sciocca» la «misteriosa trasformazione vicendevole» del serpente in uomo e dell'uomo in serpente immaginata da Dante in *Inferno* XXV; e con uno sfogo incontrollato arriva a dire che, poiché Dante «mostra di non

---

60 Cfr. *ivi*, pp. 268-269.

61 *Ivi*, p. 14.

sapere poesia, vada ad imparare»<sup>62</sup>. Nella *Sposizione della Poetica* invece – ricorda in una nota Franciosi – Castelvetro «approva questa trasformazione dantesca, e se ne giova come esempio a dichiarare il precetto aristotelico»<sup>63</sup>. Ancora nel Commento della *Commedia*, il critico confessa di non sapersi spiegare perché Dante faccia in modo che il serpente trafigga Buoso nell'ombelico, piuttosto che in altra parte del corpo, perché il fumo esca dalla ferita fatta a Buoso e dalla bocca del serpente, e perché ancora «questi fumi si incontrino per fare questa vicendevole trasmutazione». Non riesce a spiegarsi neppure perché Buoso trafitto non dicesse nulla ma sbadigliasse; infine trova fuori luogo l'esortazione dantesca («*Taccia Lucano...*» e «*taccia Ovidio...*»). Insomma, rifiuta parecchie «stranezze» del canto delle trasformazioni (*Inf.* XXV, vv. 9 sgg.). Tuttavia il Commento di Castelvetro segue passo passo e traduce in una bella prosa la contemporanea trasformazione del serpente in uomo (Francesco Cavalcante) e dell'uomo in serpente (Buoso degli Abati)<sup>64</sup>.

Notevole è pure lo sforzo di fare chiarezza nel commento dei versi «Quella, che con sette teste nacque, / e da le dieci corna ebbe argomento / finché virtute al suo marito piacque» (XIX, vv. 109-111), dove Castelvetro non solo ritiene che Dante non ha inteso le parole del cap. XVII dell'*Apocalissi* (per aver «attribuito le sette teste e le dieci corna alla donna, che sono della bestia») e cerca di spiegare, da grammatico, l'errore del Poeta<sup>65</sup>, ma accusa anche di «incostanza la dottrina» dell'Autore della *Commedia*, ricordando che questi nel canto XXXII del *Purgatorio*, a proposito della medesima visione, attribuisce le sette teste e le dieci corna alla bestia e non alla donna. Infine aggiunge, come ulteriore elemento dell'incongruenza, che Dante intende per le sette teste e per le dieci corna «cose buone» nell'*Inferno* e «cose ree» nel *Purgatorio*<sup>66</sup>.

---

62 Ivi, p. 332. Al contrario di Castelvetro, Giovan Battista Gelli ritiene che Dante abbia usato «grande scienza, grande dottrina e grande arte», fin dall'inizio della descrizione delle trasformazioni, «ne l'usare termini proprii, e procedere secondo l'ordine e le regole della filosofia naturale, e ancora nel descrivere la fine di quelle» (cfr. *Studi sulla Divina Commedia di Galileo Galilei, Vincenzo Borghini ed altri*, cit., vol. II, *Lettura nona* - lezione ottava, p. 509).

63 Cfr. Introduzione: *Di Lodovico Castelvetro come espositore della Divina Commedia*, p. XXVIII.

64 Cfr. *Sposizione*, pp. 328-332.

65 «[...] né si possono attribuire se non alla bestia; la quale in greco è di sesso neutro [...]: ancora che in latin, essendo la donna e la bestia femminili di sesso, abbia potuto dar cagione a Dante d'incappare in questo errore, avendo creduto che *Habentem capita septem et cornua decem* si possa così rapportare a *Mulierem* come a *Bestiam* [...]».

66 Cfr. *Sposizione*, p. 249.

7. Concludo che la *Sposizione*, sostenuta da motivi teorici, rappresenta la fase della maturità critica di Castelvetro, alla quale il Commentatore arrivava dopo l'esercizio delle chiose. Ormai l'intransigente razionalista affianca al metodo aristotelico di indagine l'interesse per i nuovi metodi di visualizzazione. Nelle sue mani gli strumenti letterari (la dichiarazione letterale) e quelli visivi sono volti non a descrivere ma a visualizzare la struttura filosofica del testo dantesco, a ricostruirne l'insieme, a cogliere la logica narrativa della creazione poetica, la rete dei nessi e delle corrispondenze all'interno della *dispositio*. Il lucido e rigoroso procedere, supportato dallo schema visivo, permette a Castelvetro di controllare la locuzione e i meccanismi creativi, ovvero le articolazioni retoriche e poetiche della *Commedia*, di cogliere le carenze o le improprietà dei canti e dei versi analizzati, alimentando «la scienza del perché»<sup>67</sup>. Entusiasta di comunicare la struttura del proprio processo conoscitivo e critico, il diagramma delle Malebolge gli appare uno strumento di comunicazione utile, un mezzo efficace per rendere sensibile e visibile la complessa realtà intellettuale dell'opera dantesca.

La *Sposizione* fu scritta in condizioni difficili e senza la disponibilità dei libri indispensabili per un lavoro del genere, come rivela l'Autore stesso a proposito del verso 108 («ove Ercole segnò li suoi riguardi») del canto XXVI dell'*Inferno*: «[...] ma per aventura Ercole gli segnò, non per questo, ma per dimostrare che fosse pervenuto in fin là, ed è da vedere Diodoro Siciliano; che qui non ho libro»<sup>68</sup>. E, nonostante la brusca interruzione, il Commento di Castelvetro resta una testimonianza assai valida, fondante, di un'interpretazione intesa a veder chiaro per capire bene, a comprendere la lettera per discutere razionalmente la struttura e il contenuto del poema di Dante.

Il critico modenese mostra un'ampia conoscenza della *Commedia* e degli antichi Commenti. La padronanza delle lingue antiche e moderne, della grammatica e del lessico consentiva a Castelvetro l'intelligenza della scrittura letteraria dantesca, di singole parole e di interi costrutti, e quindi la comparazione di forme letterarie all'interno del poema e di espressioni affini di Dante e di Virgilio<sup>69</sup>, e ancora di

---

<sup>67</sup> Cfr. il commento della *Retorica ad Erennio*, Modena, Andrea e Girolamo eredi del Cassini 1653, p. 28.

<sup>68</sup> *Sposizione*, p. 347.

<sup>69</sup> Cita Virgilio a proposito del «lago del cor»: «Et fluctu assurgens, Benace, marino», citazione non corretta e non intera da *Georg.* II, v. 160 («Fluctibus et fremitu assurgens, Benace, marino»). Cita dall'*Eneide* I, v. 52, a proposito del verso «E quanto a dir qual era è cosa dura» («Alcuni testi leggono *Ahi quanto* ecc.; ma si può ancora leggere *E quanto* ecc. e sta come quello di Virgilio: "Et quisquam supplex numen Junonis adoret"»); dall'*Eneide* II, v. 557, commentando il verso *ch'è in questo troncone* (*Inf.*

Dante e Petrarca. Molte sono le citazioni che l'espositore veronese fa da Virgilio e molte quelle da Petrarca, mentre continua a individuare le riprese petrarchesche dalla lingua letteraria di Dante, ampiamente illustrate nel Commento al Petrarca. Il risultato è che Castelvetro attribuisce a Dante uno spazio maggiore – rispetto alla posizione di Pietro Bembo – nel sistema linguistico-letterario del Cinquecento. Del resto alla fine della *Poetica* Castelvetro classifica la *Commedia* «poema grande e magnifico» e il suo Autore tanto grande da «essere sopra posto al Petrarca».

Il difetto o limite principale della *Sposizione* è che il Commentatore, condizionato eccessivamente dall'esigenza di “discernere” (lo *scrutinium*), finisce spesso per sovrapporsi e contrapporsi al testo che sta esponendo, rifiutando o sminuendo o adattando tutto ciò che è slancio fantastico e, pertanto, risulta estraneo ad un'analisi tutta razionale, di matematica precisione. Eppure, più di tutti gli altri commentatori aristotelici, Castelvetro sentì la necessità di un'interpretazione fedele e chiara del testo, avvertì l'urgenza di considerare in modo nuovo il rapporto tra *cogitatio* e *fictio*, tra poesia e critica.

Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”

---

XXVIII, v. 141): «Così appella busto senza capo, come Virgilio: “Jacet ingens litore truncus”».



BARTOLOMEO PIRONE

## DANTE NELL'EDITORIA ARABA

L'interesse per il mondo dantesco in paesi o zone arabofone ha inizio, grosso modo, al tempo dei rapporti di dette regioni con il mondo occidentale e la sua cultura durante la delicata fase della occupazione territoriale in seguito ad eventi bellici. Fu, quindi, essenzialmente un fenomeno di acculturazione più o meno forzoso o larvato, ma nello stesso tempo occasione di superare il meschino recinto dell'inculturazione anch'essa iniziata all'indomani della frantumazione dell'impero ottomano. Da quello che siamo riusciti a reperire sino ad oggi, andando per biblioteche e centri di cultura, i primi documenti in arabo relativi ad un certo interesse per la produzione letteraria di Dante Alighieri, in particolar modo per la *Divina Commedia* nelle sue tre cantiche o in alcune sue parti, risalgono agli Anni Trenta. Ne diamo un elenco e una sommaria illustrazione, riservandoci di ampliare in un prossimo futuro l'analisi e la valutazione dei loro contenuti.

### MONOGRAFIE

Nell'aprile del 1930 viene pubblicata al Cairo, per iniziativa del Cav. Ṭāhā Fawzī, funzionario della Corte di Appello del Cairo e docente di lingua italiana presso la Scuola Superiore di Belle Arti della stessa città, una vita di Dante Alighieri sotto il titolo *Dāntī Alīghiyirī* con il sottotitolo *Dante Alighieri*, per i tipi della Maṭba'at al-i'timād. Il libro è dedicato a S. E. Paolo Boselli, Presidente della Società Dante Alighieri che si fa promotrice della pubblicazione attraverso il Comitato<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Sempre a cura del Comitato Dante Alighieri del Cairo la stessa opera è pubblicata per la seconda volta nel 1965 con il titolo *Dante Alighieri* e sottotitolo *Monografia in lingua araba*, con una presentazione firmata R. P., datata 21 aprile 1960, una Prefazione a cura di Hassan Osman datata 6 marzo 1965 e una dedica all'On. Sen. Prof. Aldo Ferrabino, Presidente della Società "Dante Alighieri". Il testo arabo è immutato ma si è proceduto ad una errata correzione dei nomi riportati in lingua italiana, come Val Padana di p. 8 al posto di Padana di p. 6; Forese Donati di p. 8 al posto di Foresi Donato di p. 7; Francesco d'Assisi di p. 9 al posto di Francesco di Assise di p. 9; Simone de' Bardi di p.

Il testo è arricchito di un ritratto di Dante, che precede l'Introduzione, e di altre quattro illustrazioni disposte lungo l'esposizione della *Vita* di cui si trattano i primi anni, l'amore per Beatrice, la morte della medesima, le lotte intestine, la tempesta e gli ultimi giorni, con rapide esposizioni delle tre cantiche e delle opere minori. La brevissima introduzione è di Giovanni Capovilla, docente presso l'Università del Cairo. È opera a carattere puramente divulgativo ed espositivo, raramente critico, come nella presa di posizione contraria alle tesi di Asín Palacios che vede nel *Libro della Scala* un quasi certo modello di cui Dante si è servito nella concezione ed elaborazione della sua *Commedia*. In una articolata recensione fatta all'indomani della comparsa del libro, Laura Veccia Vaglieri<sup>2</sup> ne

---

10 al posto di Simoni dé Bardi di p. 10; La Vita Nova di p. 11 al posto di La Vita Nuova di p. 11; nobilissimo di p. 11 al posto di nobilissimo di p. 11; Guelfi di p. 13 al posto di Guelf di p. 14; A ciascun'alma di p. 17 al posto di A ciascun alma di p. 21; la diversa punteggiatura di p. 19 al posto di quella di p. 25; perchè si fa gentil ciò ch'ella mira... di p. 21 al posto di perché si fa gentil cio' ch'ella mira...; Guido di Monforte di p. 20 al posto di Guido di Monforti di p. 28; Guido Cavalcanti di p. 28 al posto di Cavalcanti di p. 38; Bonifacio di p. 28 al posto di Bonifazio di p. 39; Tiresias di p. 36 al posto di Teiresias di p. 51; Visione di Tungdalo di p. 36 al posto di Visione de Tungdalo di p. 51; Di Babilonia Infernale di p. 36 al posto di Di Babelonia Infernali di p. 51 omettendo di tradurre in entrambi i casi il termine *risālah*; Caco di p. 58 al posto di Cacco di p. 84; Guido di Montefeltro di p. 59 al posto di Guido di Monfeltro di p. 85; Siena di pp. 60, 69, 72, 73 al posto di Sienna di pp. 88, 99, 105, 106; Ugolino della Gherardesca di p. 61 al posto di Ugolino della Ghirardesca di p. 89; Branca Doria di p. 62 al posto di Branca D'Oria di p. 90; Brutus di p. 63 al posto di Brutus di p. 92; Manfredi di p. 67 al posto di Manfredo di p. 96; Campaldino di p. 68 al posto di Campalpino di p. 98; Pia dei Tolomei di p. 69 al posto di Pia de Tolomio di p. 99; Mantova di p. 69 al posto di Manitova di p. 99; Trajano (così) di p. 72 e p. 104; Provenzano Salvani di p. 72 al posto di Provensano Salvani di p. 105; Bonifazio di p. 76 al posto di Bonfazio di p. 111; Giove di p. 90 al posto di Giova di p. 133; Montecassino di p. 92 al posto di Montacassino di p. 136; San Giacomo di p. 93 al posto di San Giacomo di p. 138; Cristallino di p. 94 al posto di Crissllino di p. 139; Symposion di p. 98 al posto di Simposion di p. 146; Eloquentia di p. 99 al posto di Elequentia di p. 146; Canzoniere di p. 99 dove per l'arabo ha *al-dīwān* al posto di Canzonieri di p. 148 dove ha per l'arabo *wa-l-aḡānī*; Penitenziali di p. 100 al posto di Penetenziali di p. 149. Altri rari refusi in entrambi i testi non li abbiamo riportati per non appesantire ulteriormente questa nota. La seconda edizione porta, infine, un Indice in arabo e in italiano, mentre nella prima compare solo quello arabo. Per quanto concerne le illustrazioni, la seconda edizione ne ha venti, dieci delle quali son prese dalle illustrazioni del Doré. I troppi refusi della prima edizione ridimensionano un poco il giudizio più che positivo che Ettore Rossi avrebbe dato della sua traduzione di una vita di Garibaldi dicendo tra l'altro: «[...] i nomi di persona e di luogo non sono malamente storpiati come avviene in elaborazioni di seconda mano». Cfr. ETTORE ROSSI, «Oriente Moderno», XXXI (1951), Roma, Istituto per l'Oriente, pp. 218-219.

<sup>2</sup> La recensione è comparsa in «Oriente Moderno», X (1930), Roma, Istituto per l'Oriente, pp. 523-524.



traccia i limiti e le lacune, ma mostra come esso altro non sia che una quasi pedissequa traduzione di un lavoro di introduzione alla conoscenza di Dante scritto da Ettore Janni qualche anno prima<sup>3</sup>.

Le tecniche di traduzione dell'italianista Fawzī peccano soprattutto di fedeltà al testo tradotto, dentro il quale egli omette ed aggiunge, amplia o riduce<sup>4</sup>.

Un secondo libro è quello scritto dal libanese Muṣṭafā Āl 'Ayāl dal titolo *Dāntī*, nella collana Iqra', n. 164, Il Cairo, Dār al-Ma'ārif 1956, pp. 142, con una brevissima introduzione sulle impareggiabili bellezze dell'Italia e di Firenze, pp. 7-9, cui segue l'esposizione della metodologia seguita per la traduzione e un quadro storico-culturale dell'epoca di Dante, pp. 10-25. Quanto segue è uno studio sulla vita, sulle opere maggiori, sulla personalità di Dante e sulle circostanze che concorsero alla stesura della *Divina Commedia* con una breve indicazione delle opere minori, pp. 26-103, per poi offrire una serie di traduzioni incomplete di passi della *Commedia*, tra cui i canti I, II, III, IV, VI, XXXIII dell'*Inferno*; il canto I del *Purgatorio* e il canto XXXI del *Paradiso*.

Nel 1967 Ilyās Ġālī pubblica in arabo il libro, *Dāntī al-murabbī al-'abqarī*, da una traduzione francese comparsa sotto il titolo, *Un éducateur de génie*, Liège, La pensée catholique 1951, pp. 158, traduzione, a sua volta, dell'opera del cardinale Fernando Cento [non Ferdinando, come nell'arabo], *Il pensiero educativo di Dante*, Torino, SEI 1950, apparso nella Collana Pedagogica Don Bosco, serie 2<sup>5</sup>.

Sempre nel 1967 Ibrāhīm al-Muwayliḥī scrive l'opera *Al-Kūmīdiyā al-ilāhiyyah li-Dāntī*, Turāṭ al-insāniyyah. Nonostante diversi tentativi fatti presso centri di cultura e biblioteche dell'Egitto, non siamo

---

3 Cfr. ETTORE JANNI, *In picciotta barca, libro della prima conoscenza di Dante*, Milano, Edizioni Alpes 1927, in-16°, pp. 205.

4 È quanto fanno notare diversi recensori di alcune sue opere, tra cui U. RIZZITANO, «Oriente Moderno», XXVII (1947), Roma, Istituto per l'Oriente, pp. 192-193 e A. DE SIMONE, *Notizie bio-bibliografiche su Ṭāhā Fawzī*, «Oriente Moderno», XLIX (1969), Roma, Istituto per l'Oriente, pp. 288-292 dove si sottolinea, tra l'altro, come l'impegno letterario del Fawzī si sia in effetti limitato «ad una encomiabile opera di divulgazione». Per i rilievi sulle tecniche di traduzione, vedi specialmente pp. 291-292. Giudizio d'occasione è invece quello che su di lui esprime Ḥasan 'Uṭmān nella Prefazione alla seconda edizione della Monografia su Dante in lingua araba che riaffiora con minore impegno in un altro suo articolo in cui lo definisce «il più anziano egiziano conoscitore della lingua e della cultura italiana nell'Egitto di oggi... il primo a redigere un breve e chiaro libro su Dante». Cfr. ḤASAN 'UTMĀN, *Dante e il mondo arabo*, «Fatti e Notizie», anno XVIII, n. 6-7, giugno-luglio 1967, p. 6.

5 FERNANDO CENTO si era già confrontato con la problematica inerente alla funzione pedagogica dell'opera dantesca con un precedente lavoro dal titolo *Pedagogia nel pensiero di Dante Alighieri*, Macerata 1921, con una prefazione del cardinal Mercier.

riusciti a reperirne copia sino ad oggi. Per tale ragione non siamo in grado di illustrare i contenuti di questo lavoro.

Nel 1980 Ṣalāḥ Faḍl scrive, sulla scia dei ricercatori delle fonti arabe della *Divina Commedia* e dei sostenitori delle letterature comparate, un'opera alquanto interessante, ma non originale, dal titolo *Ta'īr al-taqāfah al-islāmiyyah fī al-Kūmīdiyā al-ilāhiyyah li-Dāntī*, Il Cairo, Dār al-kutub al-miṣriyyah, pp. 307. Dopo aver delineato le linee essenziali di quella che può essere considerata una letteratura comparata e dopo aver marcato la differenza tra 'influsso' e 'tradizione o imitazione', l'autore esamina analiticamente le vistose analogie di descrizione e di concezione che intercorrono tra le due culture illustrando i piani e i fattori di influsso attraverso i tempi e le scuole così come rappresentate dai loro sommi maestri e discepoli. Passa poi all'analisi comparata tra le diverse parti della *Commedia*, sviscerando il problema dell'impianto architettonico della medesima nelle sue tre cantiche, ove maggiori sembrano essere le provocazioni e suggestioni che indurrebbero ad opinare una dipendenza dantesca dalle fonti musulmane<sup>6</sup>.

Sempre nel 1980 Ġalāl Muḍḥar pubblica al Cairo *Aṭar al-islām fī al-Kūmīdiyā al-ilāhiyyah*, Maktabat al-Ḥānḡā, pp. 272. È la traduzione dell'opera di Miguel Asín [Palacios], pubblicata in lingua spagnola nel 1919 con il titolo *La escatología musulmana en la Divina Comedia*<sup>7</sup>.

## ARTICOLI O STUDI

Brevi articoli informativi compaiono sin dal 1927, quando sulla rivista *al-Muqataṭaf*, 5, XX, pp. 499-508, Anīs al-Maqdisī si interessa a Dante nel suo articolo *al-Sī'r wa-marāmīhi al-'āliyah*.

Sulla stessa rivista 6, LXX, 1928, pp. 654-659, compare un altro

---

6 Personalmente saremmo dell'avviso di non trascurare la preziosa analisi condotta a tal riguardo, al fine di ridimensionare e pressoché vanificare le ripetute e conclamate dipendenze di alcuni impianti e concetti della *Commedia* dall'ormai celebre *Libro della Scala* commentato con trasporto e vivace coinvolgimento dal grande studioso ed erudito Enrico Cerulli. Lo studio ch'egli chiama modestamente "Nota" di MANFREDI PORENA, *La Divina Commedia e il viaggio di Maometto nell'oltretomba narrata nel "Libro della Scala"*, Lincei – Rendiconti morali – 1950, Serie VIII, vol. V, fasc. 1-2, pp. 40-59, è oltremodo significativo di una insorgente insoddisfazione a fronte delle forzature interpretative dei livelli e delle descrizioni della *Divina Commedia* in una cornice di una precedente elaborazione islamica degli stessi fenomeni.

7 La recente ed ultima edizione dell'opera di MIGUEL ASÍN PALACIOS curata da Roberto Rossi Testa e Younis Tawfiq, *Dante e l'Islam. L'Escatologia islamica nella Divina Commedia*, Parma, Nuova Pratiche Editrice 1997, risulta arricchita di altre due parti denominate *Appendici* e *Volume II*.

articolo scritto da 'Abd al-Laṭīf al-Tibāwī, dal titolo *Dāntī wa-l-islām*.

Nel 1932, sul numero 2, LXXI, pp. 197-205, a firma di Nāṣid Sayfayn, compare un articolo dal titolo *al-Kūmīdiyā al-ilāhiyyah*.

Interessandosi dei generi letterari, in specie del poema eroico, nel più ampio raggio delle letterature comparate, il dott. Muḥammad Ġunaymī Hilāl consacra una particolare attenzione al ruolo che vi giocano gli angeli e i demoni, gli spiriti dei trapassati e i geni che abitano universi tra gli uomini e gli angeli veri e propri, soffermandosi sui caratteri precipui dell'*Iliade*, dell'*Odissea* e dell'*Eneide* che gli servono per demarcare la sostanziale differenza che intercorre tra gli eroi e gli avvenimenti di detti poemi che hanno un fondamento storico e la vera e propria letteratura favolistica o di pura immaginazione i cui eroi sono del tutto fittizi e occasionali. Puntualizzando il passaggio di questo genere letterario dal mondo greco a quello romano o latino, l'autore si sofferma poi sull'analisi della *Divina Commedia*, ch'egli considera «poema religioso a forte carattere simbolico ed umano», prendendo partito per coloro che, con in testa Asín Palacios e José Muñoz Sendino, confermano una sicura e documentabile dipendenza di Dante da fonti arabe nella concezione e nell'elaborazione della sua *Commedia*<sup>8</sup>. Dicevamo che il suo studio si inserisce nel contesto delle letterature comparate, e di fatto porta il titolo *al-Adab al-muqārīn*, Beirut, Dār al-ṭaqāfah 1968.

Segue a ruota un lungo studio di Sa'īd 'Allūš nel suo libro, *Iskāliyyah al-tayyārāt wa-l-ta'īrāt al-adabiyyah fī al-waṭan al-'arabī. Dirāsah muqāranah*, Casablanca, al-Markaz al-ṭaqāfī al-'arabī 1986, pp. 192-209, dentro il quale è ancora una volta possibile reperire i pro e i contra circa una effettiva dipendenza della *Commedia* da fonti islamiche. Naturalmente batte banco la rivoluzionaria tesi di Asín Palacios, preceduto da una medesima intuizione in A. Bloch (sic!)<sup>9</sup> che molto si era interessato alle fonti orientali della *Divina Commedia*, e le successive incidenze degli interventi di Enrico Cerulli<sup>10</sup>. L'analisi condotta dall'autore sulla identificazione delle molteplici fonti arabe

---

<sup>8</sup> Cfr. a tal proposito pp. 152-157. A p. 156 si propone addirittura di meglio illustrare ed esporre nei dettagli gli influssi della letteratura islamica su Dante in un altro libro.

<sup>9</sup> Si tratta in verità di EDGAR BLOCHET, *Les sources orientales de la Divine Comédie*, «Les littératures populaires de toutes les nations», vol. XLI, Paris, Maisonneuve 1901, opera che in arabo ricalca lo stesso titolo, ovvero *al-Mašādir al-šarqiyyah li-l-Kūmīdiyā al-ilāhiyyah*, con l'indicazione dello stesso anno di pubblicazione. Di BLOCHET è altresì interessante leggere *L'ascension au ciel du prophète Mohammed*, «Revue de l'histoire des religions», Paris, Leroux 1899.

<sup>10</sup> Non sorprende eccessivamente trovare il nome ora in Cerulli, come a p. 199, ora in Cirolli, come a pp. 102 e 103!

da cui sarebbe stato influenzato Dante, si sofferma sulle figure centrali di al-Ma'arrī<sup>11</sup>, il filosofo dei poeti e il poeta dei filosofi, di Sanā'ī, di Ibn 'Arabī, che scrisse la sua opera *Kitāb al-isrā' al-laylī* venti anni prima che Dante nascesse<sup>12</sup>, e di Ibn Masarraḥ (931-883), ma non trascura di attirare la nostra attenzione su altri momenti di interesse che altri scrittori arabi hanno riservato all'indagine sulle prerogative della *Divina Commedia* riverberandovi i precedenti arabi ed islamici<sup>13</sup>. Bisogna altresì puntualizzare che lo studio in questione parla di parallelismo, *muwāzanah*, e non piuttosto di dipendenza vera e propria. In un certo senso la bibliografia sull'argomento parte da molto tempo prima che in occasionali articoli di circostanza e di divulgazione potessero comparire su riviste settimanali o mensili a Damasco, a Beirut o al Cairo. Tra gli altri contributi sono citate l'opera di 'Azīz Suryāl 'Aṭiyyah, *al-'Alāqāt bayna al-šarq wa-l-ğarb*,

---

11 Dalle ricerche da lui condotte individua in 'Abd al-Karīm Afandī Aḥmad, rappresentante egiziano nell'Undicesimo Convegno degli Orientalisti tenutosi a Parigi nel 1897, colui che per primo indicò la stretta relazione tra la *Risālat al-ğufrān* di al-Ma'arrī e l'impianto della *Divina Commedia*. Cfr. SA'ĪD 'ALLŪŠ, *Iskālīyyah al-tayyārāt wa-l-ta'īrāt al-adabīyyah fī al-waṭan al-'arabī. Dirāsah muqāranah*, Casablanca, al-Markaz al-ṭaqāfī al-'arabī 1986, p. 196.

12 Bisognerebbe definire i tempi di una sua traduzione in una lingua occidentale e individuare i tempi e le vie per cui arrivò poi fino a Dante perché potesse servirsi come fonte di ispirazione!

13 Uno studio che si limita a raccogliere i contributi di diversi ricercatori a tal proposito, pur senza apportarvi alcunché di nuovo sotto il profilo critico o di nuovi elementi, è quello di DĀWŪD SALLŪM, *Aṭar qīṣṣat al-mi'rāğ wa-l-ṭaqāfah al-šarqīyyah fī malḥamat Dāntī*, nr. 8, Mossul, Mağallat al-Ğāmi'ah 1980. Approccio critico che anima invece lo studio di 'AZĪZ SURYĀL, cit., in cui la comparazione, il raffronto e il parallelismo tra le diverse fonti islamiche ispirate al *mi'rāğ* e il testo di Dante sono costantemente illustrati e puntualizzati negli ambiti della peculiare esposizione narrativa comune ai due testi, del viaggio notturno, dei ruoli di Ḥaytūr e di Virgilio, dell'ammonimento di stare in guardia dall'inferno, delle bolge infernali, del confronto tra Beatrice e Gabriele, dell'ascesa al cielo e del restare abbagliati ai celesti lucori. Cfr. SA'ĪD 'ALLŪŠ, op. cit., pp. 202-203. Ottima lettura è altresì lo studio di RAĞĀ' 'ABD AL-MUN'IM ĞABR, *Riḥlat al-rūḥ bayna Ibn Sīnā wa-San'ī wa-Dāntī*, 1900, citato in SA'ĪD 'ALLŪŠ, op. cit., p. 205, dove si parla di influssi della letteratura islamo-persiana individuabili soprattutto nella composizione poetica di AL-SANĀ'Ī AL-ĞAZNAWĪ nota sotto il titolo *Sayr al-'ibād ilā al-mi'ād* a sua volta influenzata dagli andamenti filosofico-mistici dell'opera di Ibn Sīnā Ḥayy Ibn Yaqzān. Per quanto concerne possibili o opinabili influssi della letteratura persiana sulla *Divina Commedia*, imitata a sua volta dal noto scrittore persiano Iqbāl, cfr. anche le riserve di MARIA NALLINO, *Recente eco indo-persiana della "Divina Commedia"*: Muḥammad Iqbāl, «Oriente Moderno», 12 (1932), Roma, Istituto per l'Oriente, pp. 610-622, specialmente pp. 4-5. La nota 5 è interessante anche perché ci fornisce la notizia di un articolo *Dante and Islam* del dott. Sh. 'Ināyat Ullāh, pp. 157-172, che sostiene con entusiasmo la tesi di Asín Palacios che la *Divina Commedia* trova un suo punto di ispirazione nell'apparato islamico delle varie tradizioni legate all'ascensione al cielo del profeta Muḥammad.

Dār al-ṭaqāfah 1972<sup>14</sup> e quella più generale di Lucien Portier, *A propos des sources Islamiques de la Divine Comedie*, C.A.L.C. nr. 1, 1966<sup>15</sup>; quella di Aḥmad Riḍā Bik, *al-Haybah al-adabiyyah li-l-siyāsah al-ġarbiyyah fī al-šarq*, Tunisi, Dār Būsālāmah 1977<sup>16</sup>; quella di ‘Abd al-Raḥmān Badawī, *Dawr al-‘arab fī ḥaḍārat al-ġarb*, p. 65<sup>17</sup>.

Altri brevi articoli sono comparsi qua e là su riviste arabe, come quelli di Sūzān Iskandar, *al-Siḥr fī al-adab al-īṭālī*, in «al-Hilāl», il Cairo, Dār al-Hilāl, nr. 1, 1975, pp. 105-109, dove, affrontando il tema della magia bianca o nera nella sua accezione generale e universale, riferisce, alle pp. 105-107, a volo d’uccello, di indovini e aruspici e auguri ch’egli incontra nell’*Inferno*, canto XX, tra cui Tiresia, e di diverse altre indovine, tra cui «le triste che lasciaron l’ago, / la spuola e ‘l fuso, e fecersi ‘ndivine; / fecer malie con erbe e con imago»<sup>18</sup>. Della stessa autrice abbiamo un altro articolo, *al-Mulhimāt fī al-adab al-īṭālī*, in «al-Hilāl», il Cairo, Dār al-Hilāl, nr. 1, 1974, pp. 106-113, dove analizza i diversi momenti dell’amore di Dante nei riguardi di Beatrice partendo dalla *Vita Nova*, nella quale si sublima la straordinaria capacità di Dante di calarsi nel vortice delle visioni, paragonandola temerariamente ad una ridotta *Divina Commedia*,

---

14 Cfr. SA‘ĪD ‘ALLŪŠ, op. cit., p. 198.

15 Ivi, p. 193.

16 Ivi, pp. 198-199.

17 Ivi, p. 199. In verità a tal proposito siamo riusciti a reperire il contributo di ‘ABD AL-RAḤMĀN AL-BADAWĪ su un sito internet dove compare sotto il titolo *Muqāranāt bayna aṭar islāmī wa Malḥamat Dānī*, con sopratitolo *Ta’īrāt al-muslimīn fī al-ḥaḍārat al-ūrūbī* (sic). *Al-islām wa-l-ġarb*. L’articolo parte dall’individuazione di elementi comuni alla *Commedia* e al *Libro della Scala* e stila una possibile sintonia di contenuti tra espressioni dantesche e una certa terminologia del *Libro della Scala*, alla luce delle analisi e delle analogie già puntualizzate nel lavoro di Asín Palacios, ma soprattutto della certezza che Dante doveva conoscere molto bene alcune fonti musulmane concernenti il mondo dell’aldilà. L’articolo consiste di quattro pagine di un certo spessore e lunghezza. Sempre nell’ambito di un influsso del *Libro della Scala* sulla *Commedia* dantesca si muove altresì l’intervento di NADĪR AL-‘AZAMAH dal titolo *Dānī wa-mu’attīrat al-Mī‘rāğ bi-l-naṣṣ wa-l-waṭīqah*, «Ġarīdat al-Ġazīrah», 13 maggio, 1999. Dopo un breve cenno ai cosiddetti generi della lirica, dell’epica, della narrativa e della drammaturgia con allusioni ad opere tradotte dagli arabi in tali ambiti, l’autore si sofferma sulle molteplici recensioni del *Libro della Scala* da lui stesso studiate, suscitando meraviglia nel fatto di considerare che il viaggio di Muḥammad comincia già dalla Mecca sotto la guida dell’arcangelo Gabriele. L’articolo si sofferma brevemente sulla teoria e sulle ricerche di Asín Palacios e dà un certo rilievo al lavoro di Ṣalāḥ Faḍl, ch’egli cita purtroppo in modo errato sotto il titolo *Mu’attīrat al-ṭaqāfah al-islāmāh (sic) fī al-Kūmīdiyā*, e alla traduzione in lingua spagnola dello stesso *Libro della Scala* e al lavoro di Cerulli. Dalla conclusione ci sembra di capire che l’autore ha dedicato due capitoli agli influssi del *Libro della Scala* sulla *Commedia* nella sua opera *al-Mī‘rāğ wa-l-ramz al-šūfī*, Beirut, Dār al-Bāḥiğ 1982.

18 Cfr. *Inferno* XX, 121-123.

metamorfosi di sentimenti tra la vita e la morte della sua amata, che s'acquieterà di poi nella totale celebrazione del canto alla vita che è la *Commedia* nella terza cantica. Per poi concludere che

tanto l'umanità quanto il patrimonio umano hanno un debito nei confronti di questa personalità che ispirò a Dante quanto di più bello e di più grandioso egli abbia mai scritto, vale a dire "La Divina Commedia"<sup>19</sup>.

La Iskandar si interessa a Dante in un terzo articolo dedicato per intero a lui, dal titolo *al-Ahlām fī šī'r Dāntī*, in «al-Hilāl», il Cairo, Dār al-Hilāl, nr. 1, 1975, pp. 80-87. Sogni e visioni dell'intero Medioevo s'intrecciano nell'alta arte pedagogica del suo poema accompagnato da Virgilio, simbolo dell'intelletto, da Beatrice, simbolo della scienza o conoscenza divina e da san Bernardo, simbolo della contemplazione trasfigurante. Senza trascurare il simbolismo legato alla figura di Lucia in quanto 'grazia di luce' o 'grazia della conoscenza' di quanto si conviene all'uomo affinché si salvi e si liberi dei propri peccati o colpe. Più che di veri sogni, è di simbolismi che si parla e si fa cenno nei canti IX, XXVII e XIX del *Purgatorio* che avvengono non di notte, ma all'alba o poco più là del pieno mattino, quasi ad indicare una sorta di intrinseca verità in ciò che vede o contempla o presagisce, come è possibile dedurre dal canto XXVI dell'*Inferno*, verso 6. Il genere del sogno gli serve come occasione per trasmettere un suo messaggio come pedagogo e come filosofo, come asserisce nel *Convivio*, II, 8-13.

Illuminanti potrebbero essere, a tal riguardo, due interventi dell'italianista 'Isā al-Nā'ūrī, giordano, autore di parecchi studi sulla letteratura italiana in traduzione araba, tra cui spicca *Il Gattopardo*, che nel numero del 20 giugno 1980 della rivista *al-Dustūr*, pubblicava un articolo dal titolo *al-Tarġamāt al-'arabiyyah li-l-Kūmīdiyyā al-ilāhiyyah* e un anno dopo, ossia nel 1981, per la collana Iqra' del Cairo, pubblicava una monografia dal titolo *Dirāsāt fī al-adab al-ittālī* con due capitoli dedicati l'uno a Dante Alighieri e la *Divina Commedia* e il secondo ad alcune figure della stessa *Commedia*.

Lo stesso 'Isā al-Nā'ūrī si interessava di Dante in un suo articolo comparso sulla rivista *al-'Arabī*, nr. 262, settembre 1980, pp. 102 ss. con il titolo *al-Ṭaqāfah al-ittālīyyah wa-l-'aql al-'arabī*.

---

<sup>19</sup> Cfr. SŪZĀN ISKANDAR, *al-Mulhimāt fī al-adab al-ittālī*, «al-Hilāl», nr. 1, Il Cairo, Dār al-Hilāl 1974, p. 108. Le pagine dedicate a Dante sono le 106-108. Si parla poi di Petrarca e di Laura, pp. 109-112, e di Boccaccio e di Fiammetta, pp. 112-113.

## TRADUZIONI

In una prefazione del 3 aprile 1933, 'Abbūd Ibn Ilyās Abū Rāšid annunciava a Tripoli di Libia la sua versione araba della *Divina Commedia*, «scritta sei secoli or sono, dal sommo poeta italiano Dante Alighieri, opera che rese immortale il nome del suo autore e lo fece annoverare fra i più grandi poeti dell'universo»<sup>20</sup>. Lo stesso autore precisa che «nessuno mi precedette nella traduzione in arabo di detta opera, benché sia stata tradotta in molte altre lingue viventi»<sup>21</sup>. Quest'ultima puntualizzazione è preziosa perché ci fa capire che l'Autore riteneva l'arabo in cui egli traduceva una 'lingua vivente', inserendosi, pur essendo egli, per propria ammissione, «di origine gassanida, nativo del Libano, di religione cattolica, rito maronita, cittadino italiano romano» nel filone di quanti ritenevano l'arabo classico l'elemento unificante di tutti gli arabofoni, indipendentemente dal vernacolo parlato in ciascuno dei territori già assurti a stati indipendenti o avviati ad esserlo dallo smembramento del colosso ottomano.

L'Autore fa mostra di una sconfinata ammirazione per il poema dantesco e tradisce, tra le righe, la convinzione della sua assoluta singolarità, disdegnando persino di analizzare le implicazioni e conseguenze delle ricerche dell'orientalista Asín Palacios che riteneva di poter affermare, alla luce di un approfondito studio comparato tra le tre cantiche dantesche e alcune tradizioni islamiche confluite nel *Kitāb al-mi'rāğ*, o *Liber de Scala*<sup>22</sup>, anche attraverso vie di una certa letteratura cristiana apocrifa, «che la sentenza del madrileno prof. Asín, non può essere base di risoluzione definitiva». Lo conforta, in questo suo acritico schieramento in cui si fa appello agli illustri orientalisti italiani di dire la loro autorevole parola, la sua personale convinzione di trovarsi al cospetto di «un libro che non è della comune, ma un portento poetico, unico del genere, originale negli argomenti, singolare nel concetto, sublime negli ammaestramenti ed inarrivabile nelle metafore». Non solo, ma si spinge ancora oltre ogni coordinata di tempo e di spazio, tradendo una certa sottile adesione a quanto del Corano si asseriva in ambiente islamico, e non ha remore

---

20 Cfr. ABBUD ABI RASCID BEY, *Paradiso*, Tripoli, Stabilimento Poligrafico Editoriale Plinio Maggi 1933, p. 4.

21 *Ibid.*

22 Cfr. ENRICO CERULLI, *Il "Libro della Scala" e la questione delle fonti arabo-spagnuole della Divina Commedia*, Roma, Città del Vaticano 1949. Si può anche utilmente consultare *Il Libro della Scala di Maometto*, a cura di Carlo Saccone, traduzione di Roberto Rossi Testa, Milano, SE 1997.

nell'affermare che «alcun poeta o prosatore né prima, né dopo Dante ebbe a comporre un'opera simile».

In effetti, questa irraggiungibilità delle vette poetiche del poema dantesco acuisce in lui una sua naturale incapacità a renderlo in rima e nella molteplicità dei generi letterari che ne definiscono la struttura tipica e altamente personalizzata. Era conoscitore di orientalisti, certo, ma non dei raffinati italianisti, che nella comprensione ed esposizione dei sensi che il divino viaggio traeva dalla storia secolare dell'animo umano e delle sue pietre miliari, ricavavano materia per una lettura metastorica del poema, avvertivano l'universale coralità del bene e del male che dal principio ad oggi vanno sigillando di sé le diverse voci dell'umano cammino nelle selve del tempo. Ch'egli dica:

Fu mia cura volgendola in prosa e non in rima, di renderla  
accessibile e facile ad ogni mentalità di qualsiasi grado di  
coltura, mentre il testo italiano riesce difficile anche agli italiani  
stessi, per i punti oscuri, inintelligibili, concisi ed enigmatici  
che vi esistono,

potrebbe rendere un servizio sì, ma impoverendo la materia poetica, lasciando da parte il faticoso mestiere di squarciare i veli del buio e dell'oscurità di non pochi passaggi con la comparazione e il confronto dei medesimi con altri passi del testo o con prestiti e calchi assunti da altre culture e revivificati nel crogiuolo catartico delle loro tormentose evoluzioni di epoca in epoca e di popolo in popolo. La scelta di parafrasare umilia la sublimità poetica, appiattisce e banalizza l'armonia tematica dei versi, sgrava le parole dei loro concepimenti prima ancora ch'esse si facciano soddisfazione dei propri suoni e delle proprie enigmatiche imprevedibilità; accorcia le distanze delle inesprese emozionalità; sfronda di tenerezza i giochi sillabici e gli ammiccamenti delle consonanti per irrigidirli in termini prosaici, funzionali alla comprensione, è vero, ma inadeguati a lasciare in fondo all'animo l'imperscrutabile vaghezza di quanto ancora si spera di scoprire. Dice di attenersi alla traduzione esemplare, adottata dagli scrittori antichi e moderni, tra i quali addita Hanun Ibn Ishāq<sup>23</sup>, al

---

23 Vorrà di certo alludere a Ḥunayn Ibn Ishāq, ritenuto il più eminente scrittore arabo-cristiano del IX secolo. Medico egli stesso e filosofo, tradusse per lo più opere di medicina, di logica, di filosofia soprattutto naturale, di matematica e di filologia. Alle oltre 260 traduzioni, accompagnò un centinaio di opere personali sconfinando nei campi della compilazione, delle parafrasi, dei sommari di antiche opere greche, della logica, della grammatica, della storia universale, della gnomologia, dell'etica, della parenesi, della teologia, dell'apologia e della refutazione.



Giauhari, al Bustani e Awad, per poi dire, a proposito della sua traduzione dell'*Inferno*, di «aver spiegato in modo conforme al significato voluto, quelle parole strane che i numerosi commentatori lasciarono senza interpretazione di sorte, oppure interpretandole, le resero più oscure». La sua è quindi una traduzione non letterale, ma in forma significativa, al fine di far conoscere agli arabi non tanto «lo stile poetico e la terminologia di Dante», ma piuttosto «la sublimità del suo genio, la ricchezza delle sue scienze e l'originalità del suo concetto»<sup>24</sup>.

Riteniamo che questa sua ultima affermazione possa servire da discriminare con la traduzione che ci viene invece offerta dall'egiziano Ḥasan 'Uṭmān<sup>25</sup>, italianista che comincia a studiare la lingua italiana presso l'Università di Perugia al tempo di Romano Guarnieri, come precisa egli stesso in un articolo<sup>26</sup>. Nella sua prefazione al *Paradiso* ci informa di aver terminato la stesura dell'*Inferno* nell'ottobre del 1959, quella del *Purgatorio* nel novembre 1964 e di aver provveduto ad una revisione ed ampliamento della traduzione del primo nel novembre 1967 e di aver presentato la traduzione del *Paradiso* in data 30 aprile 1968, per licenziarla poi nel 1969. I suoi interessi per Dante risalivano, però, al lontano 1941 e dal

---

24 Prima di passare ad una sintetica analisi della traduzione di Ḥasan 'Uṭmān, corre qui l'opportunità di fare un brevissimo cenno informativo ad una recente traduzione della *Divina Commedia* in lingua araba ad opera di Kāzīm Gihād, critico e poeta francese di origine irakena. Si tratta di una versione in versi liberi, irregolari e privi di ogni rima, fatta non direttamente dal testo italiano bensì su preesistenti traduzioni in lingua francese. Una vera commedia!

25 Una traduzione successiva a quella di 'Abbūd Abū Rāšid è quella del gerosolimitano Amīn Abū Sha'r, che nel 1938 pubblica l'*Inferno* con una prefazione di Muḥammad Kurd 'Alī. Ḥasan 'Uṭmān ne apprezza «una più vivace prosa araba», naturalmente rispetto a quella di 'Abbūd Abū Rāšid, e ci fa capire che si servì, come modello, della traduzione inglese curata da Henry Francis Cary ai primi del secolo scorso. Al momento non siamo riusciti ad avere tra le mani l'esemplare di questa traduzione, come non abbiamo avuto buona sorte nei tentativi di recuperare almeno una copia della traduzione dei primi ventiquattro versi del canto XI del *Purgatorio* fatta dal libanese Giuseppe Sachr pubblicata poi nel libro di MARCO BESSO, *La fortuna di Dante fuori d'Italia*, Firenze, 1912. Queste notizie sono reperibili in 'UṬMĀN, *Dante e il mondo arabo*, cit., p. 6, dove è possibile trovare il seguente giudizio a proposito della traduzione di 'Abbūd Abū Rāšid: «Il suo stile arabo non è riuscito però ad esprimere degnamente l'arte e il genio di Dante». Per quanto concerne la traduzione di Amīn Abū Sha'r essa sembra da mettere in relazione con la celebrazione del VI centenario della morte di Dante, che ebbe luogo a Gerusalemme il 14 settembre 1921 con la viva collaborazione del patriarca latino Barlassina e durante la quale il frate francescano FERDINANDO DIOTALLEVI tenne una conferenza dal titolo *Dante e i Luoghi Santi*. Cfr. Daniela Fabrizio (a cura di), *Diario di Terrasanta di Ferdinando Diotallevi*, Milano, Biblioteca Franciscana 2002, p. 397.

26 Cfr. 'UṬMĀN, *Dante e il mondo arabo*, cit.

1948 aveva cominciato a pubblicare «articoli critici, con traduzioni dantesche, su diversi periodici accademici al Cairo e ad Alessandria d'Egitto»<sup>27</sup>. La sua è una traduzione dotta, lineare, quanto più fedele all'originale nell'andamento espositivo dei concetti illustrati, di canto in canto, da «introduzioni, riassunti, epiloghi, disegni, annotazioni che trattano di mitologia, di storia, di politica, di scienza, di studi arabo-islamici, di arti plastiche e di arti musicali»<sup>28</sup>.

La nostra analisi parte dal canto XXXIII del *Paradiso*. Il concetto centrale è la celebrazione della verginità e della maternità di Maria, non concepite in assoluto o separate per il fatto che entrambe sono funzionali alla divinità di colui ch'ella ha generato per opera dello Spirito santo. In questa ottica, ci chiediamo se la materia poetica di questo canto poteva in certa misura provocare la fede e le credenze religiose dei due traduttori, l'uno cristiano e l'altro musulmano. È noto che la tradizione musulmana crede e difende, contro ogni possibile dubbio e calunnia<sup>29</sup>, la verginità di Maria prima, durante e dopo il parto. Su questo punto i musulmani sono di unanime parere. Se ne fa garante il Corano stesso, nei molti passaggi che dedica alla figura di questa donna eletta e prescelta da Dio<sup>30</sup>. In tutti i passi coranici Maria è designata come *umm 'Īsà*, ovvero *madre di 'Īsà*, il che indurrebbe a supporre che non vi sia alcuna traccia della definizione conciliare 'Genitrice di Dio', vale a dire *Theotòkos*, come volle sancire una volta per tutte il terzo concilio di Efeso nel 431. E tuttavia due passi del Corano, gli unici in verità, alludono a Maria come *wālidah* di 'Īsà, là dove dice: «O Gesù figlio di Maria, ricorda il mio favore verso di te e verso la genitrice tua [...]»<sup>31</sup>. Analoga indagine calzerebbe a pennello per quanto concerne il termine *walada*, ossia generare, e le

---

27 Ivi. Lo stesso autore elenca i titoli di questi articoli: "La vita e il carattere di Dante"; "Francesca da Rimini"; "Farinata degli Uberti e Cavalcante dei Cavalcanti"; "Ugolino della Gherardesca"; "L'Africa nell'Inferno di Dante"; "L'Africa nel Purgatorio di Dante"; "Il canto quinto del Purgatorio" e, ancora in preparazione, "L'Africa nel Paradiso di Dante". Ci sorprende non poco, tuttavia, come mai nella sua traduzione in arabo di un poema scritto in lingua italiana abbia dovuto utilizzare anche «alcune traduzioni inglesi (ed americane) e francesi del poema sacro». Suo proposito era altresì tradurre la *Vita Nova*.

28 Ivi.

29 Cfr. sura IV, 156: «[...] e ancora per la loro incredulità e per aver detto contro Maria calunnia orrenda [...]».

30 Cfr. sure III, 36/37, 42-45; IV, 156, 171; V, 17, 110; XIX, 16, 27; XXIII, 50; LXVI, 12.

31 Cfr. sura V, 110. Qui Bausani traduce il termine *wālidah* con 'madre', vale a dire nella stessa maniera in cui traduce il termine *umm* del versetto 17 della stessa sura, il che non offre al lettore occidentale l'opportunità di individuare una serie di problematiche legate al termine in oggetto. Non è da meno Piccardo e non lo sono Bonelli, Peirone ed altri. Il secondo passo è XIX, 32.

sue derivazioni a fronte della terminologia che si esaurisce, invece, nel termine *ibn*, che è presente nella bellissima espressione dantesca 'figlia del tuo figlio', dove andrebbe del tutto male un qualsiasi riferimento etimologico con il verbo *walada*. La terminologia relativa alla generazione è sostanzialmente racchiusa nel termine *walada*, che è inclusivo di una vera e propria copulazione, concepimento, gestazione e generazione, tutti elementi connotativi dell'essere contingente. Ma Dio è ben lungi dall'essere tale! Naturalmente ciò diventa uno dei più decisivi punti di divergenza tra cristianesimo e Islām nel contesto della formulazione e della decisione del terzo concilio ecumenico di Efeso che nel 431 riconobbe a Maria, condannando così la cristologia nestoriana, il titolo di vera e propria genitrice di Dio, ossia *Theotòkos*, tradotto nei documenti arabi con il termine *wālidat Allāh*, vale a dire nella stessa formulazione rifiutata dal Corano. In effetti pure in VI, 101 è perentoriamente asserito:

Creatore nuovissimo dei cieli e della terra, come potrebbe egli avere un figlio, *walad*, se non ha una compagna e se è Lui solo che ha creato tutte le cose, e tutte le cose Ei solo conosce?

E non si afferma altrettanto in sura LXXII, 3, dove è detto: «Egli infatti (che la Maestà del Signor nostro sia esaltata) non s'è scelta compagna né figlio, *walad*». Ma pure sura XIX, 88-92 fuga ogni dubbio a tal proposito:

Il Misericordioso, dicono gli empi, si è preso un figlio, *walad*. Avete proferito un'affermazione abominevole! Poco manca che si spacchino i cieli, e si squarci la terra e crollino in polvere i monti per ciò ch'essi hanno attribuito al Misericordioso un figlio, *walad*! No, non s'addice al Misericordioso prendersi un figlio, *walad*! Tutti coloro che sono nei cieli e sulla terra, tutti s'accostano al Misericordioso come servi al Signore.

E ancora, non è forse sura IV, 171-172 una chiara esposizione di quanto il Corano intende dire quando afferma che Dio è uno solo e riconsegna la figure di Cristo e di Maria alla loro dimensione umana, là dove asserisce:

O Gente del Libro! Non siate stravaganti nella vostra religione e non dite di Dio altro che la Verità! Ché il Cristo Gesù figlio di Maria non è che il Messaggero di Dio, il Suo Verbo che egli depose in Maria, uno Spirito da Lui esalato. Credete dunque in

Dio e nei suoi Messaggeri e non dite "Tre!" Basta! E sarà meglio per voi! Perché Dio è un Dio solo, troppo glorioso e alto per avere un figlio, *walad* [...]. Il Cristo non ha disdegnato d'essere un semplice servo di Dio [...].

Non sottacciamo nemmeno che nel più generale contesto coranico il termine *ṣāhibah* sta proprio ad indicare compagna di vita, ossia moglie, come si può evincere da sure LXX, 12 e LXXX, 32. E allora l'espressione 'figlio di Maria', che nel Corano ricorre tutte le volte in cui si fa esplicita menzione di Gesù, potrebbe sì avere una connotazione triteista, ma non pensiamo che si debba necessariamente intendere come una negazione del dogma trinitario in sé. Il fatto poi che dal punto di vista linguistico il termine che sta ad indicare figlio non è più *walad* che compare invece nei passi contrari al triteismo, bensì *ibn* che si accompagna alle menzioni genealogiche, ci induce a vedere nella formula sopra citata una reiterazione di un altro punto in cui si ha una certa convergenza tra cristianesimo e Islām, vale a dire la ferma credenza nella verginità di Maria, grazie alla quale colui che nacque da lei non fu il frutto di una vera e propria copulazione o commercio carnale, ma venne all'esistenza grazie all'intervento prodigioso di Dio, per cui Maria concepì e partorì senza avere alcun rapporto carnale, come è detto in sura XXI, 91:

E rammenta ancora colei che custodì la sua verginità, sì che Noi alitammo in lei del Nostro spirito e rendemmo lei e suo figlio, *wa-ibnāhā*, un Segno per le creature.

Come si può ben notare il termine che qui sta ad indicare 'figlio' non è *walad*, bensì *ibn*, per cui non siamo più nell'ambito di una normale concezione e nascita. Lo si esclude perentoriamente nell'ambito della generazione carnale. Di fatto sura CXII, 3 dice espressamente che Dio non ha generato né è stato generato, volendo così escludere ogni atto di generazione e procreazione in Dio ruotante attorno al concetto di partecipazione e trasmissione della propria natura e sostanza.

Che non si voglia forse richiamare il modo prodigioso della nascita di Cristo, concepito da donna senza seme di uomo, così come portento erano già state le nascite di Adamo, creato senza concorso né di uomo né di donna e quella di Eva che fu creata senza concorso di donna? Non c'è forse un versetto coranico che recita: «E, in verità, presso Dio Gesù è come Adamo: Egli lo creò dalla terra, gli disse: 'Sii!'

ed egli fu»?<sup>32</sup>. Non ci sembra nemmeno di discostarci da una rigorosa affermazione dell'unicità di Allāh e nello stesso tempo dover negare a priori la divinità di Cristo solo in forza di due versetti nei quali è asserito: «Rifiutan fede a Dio quelli che dicono: "Il Cristo, figlio di Maria, è Dio"»<sup>33</sup>. Ma non bisogna nemmeno trascurare che il verbo *alḥsanat*, con il quale il Corano ribadisce l'inviolabilità e la verginità di Maria nel concepimento, nella gestazione e nel parto, è in stretta relazione con il concetto di una cittadella o fortezza che viene resa imprendibile e inviolabile per l'accurata fortificazione delle sue porte e la vigile custodia delle sue mura. In tale contesto non può sfuggirci un passo del profeta Ezechiele 44, 1-2:

Mi ricondusse poi alla porta esterna del tempio, che guarda a oriente: era chiusa, ed egli mi spiegò: 'Questa porta deve stare chiusa, non sarà aperta; nessuno entrerà per essa, rimarrà chiusa perché per essa è entrato Jahve, Dio di Israele. Quanto al principe, appunto perché tale, potrà sedere in essa per consumare il cibo dinanzi a Jahve; vi giungerà però dal vestibolo della porta e ne uscirà per la stessa via.

Non ci sembra di esagerare se ci spingessimo ad affermare che la dottrina sulla quale c'è una pressoché totale sintonia tra cristianesimo e islamismo è proprio quella che riguarda la verginità di Maria e la sua storia ed esperienza al servizio del Tempio, dove vive la propria consacrazione verginale visitata giornalmente dagli angeli, con i quali si intrattiene in conversazione, e nutrita ogni giorno d'un cibo celestiale che le viene porto anch'esso da un angelo. Il Corano stesso si fa autentico e geloso difensore di questa sua verginità contro l'orrenda calunnia che i giudei del tempo ordiscono contro Maria che fa ritorno tra la sua gente con un bimbo sulle braccia. Sorprende molto, in verità, come in questo ambito il testo coranico è fortemente influenzato da tradizioni mariane che impreziosiscono i cosiddetti testi apocrifi

---

32 Cfr. sura III, 59.

33 Cfr. sura V, 17, 72. La traduzione del Bausani è del tutto distortiva e stravolge il senso che le parole dovrebbero conservare grazie alla loro collocazione all'interno della proposizione. Meglio traduce invece HAMZA ROBERTO PICCARDO, *Il Corano*, Roma, Newton & Compton 1996, pp. 111, 117, con: «Allāh è il Messia figlio di Maria», formulazione che il Magistero autentico della Chiesa ha sempre disdegnato, individuando costantemente in Cristo una persona consustanziale al Padre. Mai si è asserito nella chiesa cattolica che Dio è il Messia figlio di Maria, ma solo che Cristo, figlio di Maria, è vero dio. Male traduce anche FEDERICO PEIRONE, *Il Corano*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore 1979, vol. I, p. 196, pur se traduce meglio la stessa espressione a p. 190.

concernenti i vangeli dell'infanzia e le varie redazioni della *Dormitio Virginis*. Da dove tanta dovizia di particolari e perché difesi con tanta fermezza ed audacia, quasi a protezione di un patrimonio religioso di cui il Profeta non volle fare a meno? Perché solo di Cristo si parla come di un profeta operatore di miracoli, pur se con il permesso di Dio? Perché è apostrofato come il Messia, perché è chiamato Verbo di Dio e perché, ancora, Iddio lo eleva a sé non consegnandolo nelle mani della morte fino alla sua seconda venuta? Se per le prime domande si potrebbe anche ritenere che la dottrina cristica resti di per sé aperta a varie risposte, per l'ultima si deve purtroppo constatare il ribaltamento di un asse teologico fondativo della teologia cristica che lo vede come colui nel quale ogni cosa verrà ricomposta nell'ultima Ora e che siederà alla destra del Padre per giudicare i vivi e i morti e darà a ciascuno la propria ricompensa in proporzione a quanto operato e aprirà il regno dei cieli a tutti coloro che lo avranno seguito e creduto in lui sulla terra.

Nella tradizione islamica tutto ciò non solo è assente, ma viene presentato sotto una luce del tutto diversa. Cristo non è più l'arbitro e il giudice, non viene per ricapitolare tutto in sé e affermare la propria signoria, non è né il risorto né il giudice, ma semplicemente l'uomo nato da Maria e restituito alla terra per combattere contro l'Anticristo o il grande Mistificatore che con vanagloria e boria si arroga la divinità, la signoria e la profezia, sconfiggerlo e ripristinare sulla terra l'universale dominio della religione islamica, per poi ritirarsi a vita privata, sposarsi, morire e risorgere come ogni altra creatura. Un fedele credente, quindi, un puro *muslim*, come ogni altro profeta prima di lui era stato e come era stata altresì Maria, sua madre, servendo Dio in totale sottomissione e piena docilità ai suoi voleri<sup>34</sup>.

Vediamo, dunque, in quale maniera le due versioni si rapportano, dal punto di vista teologico e della fede, al pensiero dantesco e alle vibranti intuizioni con le quali ha celebrato la singolarità di una creatura che, fatta degna di regale signoria sull'universo e di esaltante partecipazione alla salvezza e alla rigenerazione del genere umano, ha condiviso in tutto e per tutto il progetto dell'incarnazione e della redenzione.

La fonte araba di Ḥasan 'Uṣmān ha una sua particolare maniera di indicare l'eccezionalità del pensiero espresso dal canto XXXIII del *Paradiso*. Di fatto, tutte le volte in cui il concetto espresso riveste valori teologici propri della dottrina cristiana concernente Maria, Vergine e Madre di Dio, il traduttore si fa scrupolo di tradurre alla lettera ma si

---

34 Cfr. sura XXVII, 91-92.

riserva poi di intervenire nell'annotazione, prendendo le distanze ideologiche da quanto espresso nel testo dantesco. In tale fase, infatti, egli non perde occasione per dissociarsi dal senso dottrinale degli assunti teologici e di fede ricorrendo alle espressioni 'così ricorre nella credenza dei cristiani', *kamā ḡā'a fī 'aqīdat al-masīhiyyīn*, oppure 'così credono i cristiani', *kamā ya'taqidu al-masīhiyyūn*, o, ancora, *kamā 'inda al-masīhiyyīn*, formule classiche usate nei generi della controversia e della disputa per prendere decisamente le distanze da quanto sostenuto dall'altra parte. Siffatte espressioni ricorrono ben sei volte<sup>35</sup> nel commento ai versetti 1-21 all'interno dei quali si sublima la celebrazione della grandezza di Maria.

Vergine Madre, figlia del tuo figlio

La traduzione è *Ayyatubā al-Ummu al-'adr'u, yā ibnata-ibniki*

Qui il traduttore non sembra rispettare appieno il senso teologico della felice intuizione dantesca di giustapporre i termini Vergine-Madre nella loro autonoma funzione di sostantivi. Anteponendo, infatti, il termine *Umm* dà chiaramente ad intendere di avere letto e interpretato il termine *al-'adr'u* come un vero e proprio attributo del primo, schierandosi, quindi, sul crinale della dottrina coranica che vede in Maria, madre di Gesù, la donna che ha saputo conservare e custodire integra la propria verginità persino all'atto della generazione. Il che, sostanzialmente, è in linea con il pensiero espresso nel verso dantesco, ma meno efficace, meno intenso rispetto alla considerazione che Maria è essenzialmente una Vergine da sempre divenuta Madre, come per dire che molte madri, nell'assolvimento della loro naturale funzione di genitrici potrebbero conservarsi vergini se esplicano la suddetta funzione negli argini di una composta dirittura morale. Il traduttore coglie, in nota, la finezza di questo profondo sentimento cristiano nei confronti della Vergine, ma non è nella condizione di spiegarsi e illustrare appieno la dottrina della seconda parte del verso, dove l'assenza di tutto l'*iter* dottrinale impiantato attorno alla natura di vera madre di Dio riconosciuta dalla Chiesa a Maria, gli fa perdere l'occasione di tradurre il termine *Umm* con il più pertinente *Wālidah*, certamente più consono e congruo ad illuminare, in chiave contrastiva e comprensiva, la seconda parte del versetto '*Ya ibnata ibniki*', altrimenti incomprensibile se non nella linea di una filiazione divina, qual è quella delle creature nei confronti

---

35 Vedi note 3, 5, 6, 7, 11, 17.

di Dio, Padre misericordioso dell'universo umano. Ma già la tradizione latina ci presentava Maria come la 'Dei genitrix Virgo'. Perché tanta diffidenza e distacco da parte del traduttore nei confronti del termine *Wālidah*, che pur ricorre nel Corano, testo nel quale ogni termine ha una sua singolare valenza di significato e che, perciò, non può essere considerato alla stregua di *Umm*? Il ricorso al termine '*ibnah*' si allinea con la dottrina cristiana espressa nella formula latina 'genuisti qui te fecit' che dà l'esatto spessore dei due modi di generare e fare o creare. Nessun cenno a tal proposito troviamo in alcuni tra i più ragguardevoli commentatori ed esegeti del testo coranico, quali al-Ṭabarī, Ibn Kaṭīr<sup>36</sup>, al-Bayḍāwī ed altri tra i primi. Dobbiamo supporre che il particolare passò sotto silenzio sin dall'inizio dell'elaborazione teologica coranica in chiave contrapposta alle tesi cristiane. E Ḥasan 'Uīmān è certamente più sbrigativo là dove, traducendo '*Ya ibnata ibniki*', l'illustra in nota con le parole: "Questo è quanto credono i cristiani". La stessa traduzione ci è offerta da Rāšid.

Termine fisso d'eterno consiglio

la traduzione è *Ayyatuhā al-ġāyatu al-abadiyyatu al-marsūmatu lanā*

che traduce certamente un commento, forse quello del Buti, il quale vedeva nel versetto «il termine nel quale ab aeterno la somma Sapienza deliberò di operare la redenzione umana», concetto, questo, messo ancora più in rilievo dall'inciso *lanā*, che non è nel testo originale di Dante e che il traduttore mutua dal commento al testo. Ed è sicuramente questa lettura che induce poi il traduttore a replicare in nota:

Ovvero, Dio credette opportuno incarnarsi in Maria affinché salvasse il genere umano dal peccato, come è nella credenza dei cristiani, e come a ciò simile è detto nel *Convivio* IV, V. 3, 5<sup>37</sup>.

Il che mortificherebbe, però, l'altra considerazione teologica secondo la quale detto disegno di fare di Maria il tabernacolo vivente del Figlio

---

36 IBN KAṬĪR, *Tafsīr al-qur'ān al-'azīm*, vol. II, Beirut, Dār al-fikr 1997, p. 123 allude alla generazione riproponendo la grave accusa e calunnia che i giudei lanciavano contro Maria per aver concepito e generato Gesù. Ad ogni modo l'esegeta non procede ad alcuna analisi linguistica del termine nell'ambito di una vera e propria maternità che si dà per scontata come fatto, ma non nelle sue implicazioni dottrinali, anche perché la sensibilità musulmana non ha mai fatto mistero della reale maternità di Maria che concepisce 'per opera di uno spirito inviato o mandato da Dio'.

37 Cfr. 'UĪMĀN, op. cit., p. 556, nota 5.



incarnato, essendo stato deliberato *ab initio* e *ab aeterno*, sarebbe stato tale anche se l'uomo non avesse peccato e non ci fosse stato, quindi, il peccato. In tale ottica la traduzione perde in ieraticità e solennità, mortifica l'assolutezza del piano soprannaturale nel quale Maria è proiettata dalla cospicua e sintetica mariologia di cui Dante è felice interprete. Il centro gravitazionale di questa sublimità mariana è però tutto nella progettazione divina. È Dio Trino il perno attorno al quale si concentra l'attenta lettura che Dante fa delle testimonianze dei Dottori e dei Padri della chiesa a proposito delle prerogative di Maria. Ḥasan 'Uṭmān si muove invece su un registro interpretativo che gli nuoce enormemente non tanto sul profilo delle sue capacità di traduttore, quanto su quello di limiti squisitamente teologici, impari di per sé al confronto con una dottrina estranea alla sensibilità musulmana. Tale è per l'appunto il fraintendimento nel quale cade traducendo la terzina:

Tu se' colei che l'umana natura  
nobilitasti sì, che 'l suo fattore  
non disdegnò di farsi sua fattura

che in traduzione suona: *Innaki anti afaḍḍi bi-nubuliki 'alā ṭabī'ati al-bašar, ḥattā lam ya'nif ḥāliquki min an takūnī labu ḥāliqatan*, ossia «Tu sei colei che della tua nobiltà sommergesti l'umana natura<sup>38</sup>, sì che il tuo creatore non disdegnò che di lui fossi tu creatrice».

La traduzione è ingannevole sotto molteplici punti di vista, soprattutto nella delicata questione del ruolo di Maria che il Corano e la tradizione musulmana usano considerare nobile per la scelta ch'ella fece di consacrarsi al servizio di Dio nel suo sacro Tempio e per essere stata scelta ed eletta ad essere la madre del profeta Gesù, ma prendendo decisamente le distanze da ogni suo coinvolgimento in qualsivoglia ambito della pura e assoluta nozione e realtà della divinità. La scelta dell'espressione *ḥāliqat ḥāliqihā* deducibile dalla traduzione, accresce a dismisura la repulsione indignata della sensibilità musulmana. Se nella precedente triplice sequenza di attributi stilisticamente antitetici e contraddittori si adombra il loro superamento nella sfera del soprannaturale, qui tale possibilità è del tutto esclusa, perché in nessun senso si può essere creatori del proprio Creatore. La terminologia dantesca afferisce invece all'ambito di un lessico che è pertinente all'assunzione di una natura o specie umana,

---

<sup>38</sup> Non ci sembra rispondente al vero che tale parte della terzina dantesca stia a significare, come ritiene il traduttore, che Dio si è incarnato, come professano i cristiani, nel seno della Vergine Maria. Cfr. 'UṬMĀN, op. cit., p. 556, nota 6.

dove il concetto di creazione è ovviamente antecedente e già consumato. Maria è creatura tanto sublime e nobile da poter divenire ed essere camera o ricettacolo o dimora di colui che è già stato suo fattore o creatore. La scelta è di Dio, è Cristo che ama incarnarsi in lei e divenire figlio dell'uomo, non disdegna di assumere la natura umana. C'è, quindi, un'amplificazione del precedente concetto, solo in apparenza contraddittorio, in cui si afferma che Maria è figlia del suo Figlio, solo che qui si ha una inversione dei punti di partenza: il divino, ossia il Figlio, non considera disdicevole assumere la forma o la natura umana da Maria.

L'attenzione è di poi nuovamente riportata sulla persona di Maria con la terza:

Nel ventre tuo si raccese l'amore  
per lo cui caldo ne l'eterna pace  
così è germinato questo fiore

che è ricchissima di echi di tradizioni mariane apocrife e delicate intuizioni dei primi scrittori cristiani. La traduzione araba: *Fī al-ḥšā'iki ištā'alat al-maḥabbah, allatī nabatat bi-ḥarāratihā hādihī al-zahrah fī al-salām al-abadī 'alā hādihī al-ḥāl* è sostanzialmente fedele, anche perché in arabo il termine 'ventre' è dato in prima istanza da *baṭn*, è vero, ma in non pochi passi troviamo il suo sinonimo 'viscere', ossia *al-ḥšā'*, come appunto fa Ḥasan 'Uṭmān, che in nota apporta: «Cristo è il frutto del ventre, *baṭn*, della Vergine Maria, come è detto nel 'Libro santo', Luca I, 43»<sup>39</sup>.

La traduzione di Rāšid è su diverso registro, più distante e meno aderente al testo, suonando:

Nelle tue viscere è arsa la fiamma dell'amor divino (per  
l'umanità) e al calore di questa fiamma, nella pace della  
beatitudine eterna, è germinato questo fiore (la rosa dei beati).

A sua volta Ḥasan 'Uṭmān puntualizza altresì che l'espressione 'questo fiore' è da intendersi con 'questa rosa', vale a dire la rosa dei beati

---

<sup>39</sup> Ivi, nota 8. La citazione evangelica più pertinente è però Lc 1, 42. Non ci sembra del tutto condivisibile l'opinione del traduttore secondo la quale la maternità di Maria è il principio o la radice della sofferenza e del sacrificio di Cristo per la salvezza del genere umano dal peccato originale e la possibilità di riguadagnare la dimora di Dio. Ma forse qui egli intende dire che essa è certamente una *conditio sine qua non* della redenzione attraverso l'incarnazione, mentre il fondamento della medesima è solo la volontà della seconda Persona della Trinità, ossia di Cristo.

dell'Empireo, terminologia floreale dove troviamo più di un'eco d'una particolare tradizione mariana presente tanto nel Corano quanto nella letteratura cristiana, soprattutto apocrifica.

C'è di fatto un versetto coranico dove, parlando di Maria, si dice che il Signore la fece germogliare di germoglio buono<sup>40</sup>. Gli antecedenti di questa idea coranica sono innanzitutto la testimonianza di Isaia sul virgulto o germoglio messianico che sarebbe nato dalla radice di Jesse. Ma ci è sembrato più opportuno individuare dei passi apocrifi che sono in sintonia di immagine e di significato con il senso proprio della tradizione musulmana. Così riteniamo che il *Protoevangelo di Giacomo* VI, 3 adombra e prefigura il significato di quanto detto dal Corano là dove fa dire ad Anna: «Un frutto della sua giustizia il Signore m'ha elargito, unico e molteplice innanzi a lui».

Su questa premessa, ribadita in altri testi apocrifi, si sviluppa poi il vero e proprio concetto riproposto dalla sura in questione. E di fatto così troviamo narrato nel *Vangelo dello Ps. Matteo* III, 4: «A voi è stato concesso un germoglio tale, quale mai né profeti né santi ebbero fin dall'inizio né avranno in futuro». Lo stesso testo aveva già detto, al cap. II, 3: «Non ti turbare, Anna», le disse / l'angelo /, «Dio ha deciso un germoglio per te. Ciò che nascerà da te formerà l'ammirazione per tutti i secoli, fino alla fine».

E nel *Vangelo di Bartolomeo* XVI leggiamo ancora: «Maria nostra sorella, nostra Madre, Madre dei dodici rami». E ancora, al cap. XXIX, troviamo Maria che così prega:

Ed ecco che si sono radunati ed io sono in mezzo a loro come  
una vite fruttifera, come nei tempi in cui ero con te e tu eri come  
una vite in mezzo ai tuoi angeli incatenando ogni attività del  
nemico.

Nella *Dormitio Virginis* VIII, 12 Maria, dopo aver benedetto il Signore per l'opera da lui compiuta su di lei, conclude l'enumerazione dei benefici ricevuti con queste parole: «Ti benedico per tutta la piantagione delle tue mani che dura in eterno. Santo, santo colui che riposa tra i santi».

Nel testo che Erbetta presenta come *Il transito romano*, redatto in forma definitiva nel sec. XI, ci sono passaggi identici a quanto riportato nel *Vangelo di Bartolomeo*. E di fatto al nr. 16 è così narrato:

Poi Maria pianse con accento calmo e tranquillo. Giovanni non

---

40 Cfr. sura III, 37.

fu capace di trattenersi. Il suo spirito fu turbato e non trovava cosa dirle. Non sapeva ancora che stava per lasciare il corpo. Allora esclamò ad alta voce: "Sorella mia Maria, divenuta madre dei dodici nomi, che cosa vuoi che faccia per te?"<sup>41</sup>.

I due episodi precedenti sono narrati pure nel *Libro del riposo etiopico*, il primo alla pagina 431 dell'edizione di M. Erbetta, dove però si dice semplicemente: «Maria, nostra sorella, divenuta madre dei dodici», mentre il secondo, riportato al nr. 52 così recita:

Mi hai detto che mi avresti inviato tutti gli apostoli, quando avessi lasciato il corpo. Ed ecco si sono radunati. Mi trovo tra loro come vite ferace nei suoi dì, come nel tempo in cui eravamo con te; e ancora come vite tra i tuoi angeli, mentre assoggetti i tuoi nemici a tutte le tue opere.

Per quanto concerne poi la terzina:

Qui se' a noi meridiana face  
di caritate, e giuso, intra' mortali,  
se' di speranza fontana vivace.

tradotta con: *Innaki lanā hunā fī rābi'ati al-nahāri šu'latu al-mahabbati, wa-innaki hunāka fī asfala bayna al-bašar al-fānī, yanbū'u al-amali al-dāfiqi*, la traduzione è in linea con il pensiero dantesco, ma lo tradisce leggermente scegliendo di tradurre l'aggettivo *meridiana* con *nella pienezza del giorno* conferendo una connotazione temporale ad una carità reciproca che per propria natura è piena sempre, in ogni istante e mai viene meno, alimentata come è dall'amore eterno per Dio e di Dio<sup>42</sup>. Più che il tempo sta ad indicare, di fatto, l'intensità. Che è anche il carattere della speranza che le creature, ancora erranti sulla terra, attendono di mutare in certezza e possesso di beatitudine. La traduzione di Rāšid è sbrigativa, prosaica: «Qui tu sei per noi sole di carità e nel mondo, per il genere umano, fonte di viva speranza».

Ma dove Ḥasan 'Uṯmān ripropone un ulteriore elemento di turba-

41 Cfr. MARIO ERBETTA, *Gli Apocrifi del Nuovo Testamento*, Torino, Marietti 1966-1981, pp. 465-474. Notare l'evoluzione subita dal testo che si trova nel *Vangelo di Bartolomeo*, in cui 'dodici rami' è qui divenuto i 'dodici nomi'.

42 Nella nota 12, p. 557, propone invece la sua accezione corrente, alla luce di quanto san Bernardo stesso dice di Maria nel suo sermone sull'Assunzione, II, 9, dove parla di Maria come «la Vergine gloriosa, la cui lampada ardentissima parve miracolosa anche agli angeli».

tiva circa la fruizione oggettiva del contenuto del canto da parte della componente islamica, è il verso 14, e precisamente la sua parte introdotta dall'invocazione 'Donna', che viene tradotto con *wa-innaki, ayyuhā al-ālibatu*, che richiederà poi un suo intervento in nota per asserire che tale sembra essere l'opinione di Momigliano nell'interpretazione del termine 'donna' sulla falsariga del latino *domina* ma che è, comunque, lontanissima dall'arabo *al-ālibah*. Di fatto, nel Corano tale termine è oggetto di accesa disputa tra Muḥammad e coloro che vanno dicendo d'aver udito dire da Cristo che lui e sua madre sono due dèi oltre a Dio. La decisa e perentoria smentita di un simile assunto da parte di Cristo esclude, per conseguenza, che di Maria si possa predicare tale termine, come è detto in sura V, 116:

E quando Dio disse: "O Gesù figlio di Maria! Sei tu che hai detto agli uomini: 'Prendete me e mia madre come dèi oltre a Dio?'" E rispose Gesù: "Gloria a Te! Come mai potrei dire ciò che non ho il diritto di dire? Se lo avessi detto Tu lo avresti saputo: Tu conosci ciò ch'è nell'intimo mio, e io non conosco ciò che è nell'intimo Tuo. Tu solo sei il fondo conoscitor degli arcani!"<sup>43</sup>.

Non era proprio opportuno privilegiare una peregrina e discutibile allusione di un dantista a tutto danno di quanto Dante stesso intendeva dire di una donna che da siffatta sua dimensione creaturale seppe avvicinarsi ed innalzarsi a Dio, grazie ad una sua costante sottomissione e umiltà, raggiungendo uno stato di pura grazia. Rāšid traduce con naturalezza *ayyatuhā al-mar'atu* e intuisce altresì l'opportunità stilistica della congiunzione tra 'tanto grande' e 'tanto vali' che poi rende in traduzione con «grandissima tu sei e ancor più grande è la tua potenza», mentre Ḥasan 'Uṭmān la omette, creando una inopinabile giustapposizione tra la grandezza e la capacità effettuale di intercessione e di esaudimento di cui Maria gode al cospetto di Dio, tanto che lo stesso san Bernardo usava dire «Nihil nos Deus habere voluit, quod per Mariae manus non transiret», vale a dire: «Dio volle che nulla noi avessimo, che non passasse per la mani di Maria».

---

43 Il termine qui usato al duale è *ilāhayn*. Ma il Corano esclude altresì che Gesù possa essere considerato *rabb* o Signore, come è detto in sura IX, 31 e anche di ciò il traduttore avrebbe dovuto tener conto nella traduzione del termine 'donna', preferendone l'accezione più semplice che le conservava anche il saluto dell'angelo là dove la considerava benedetta tra le donne. La tradizione islamica dissente sul tempo in cui Dio rivolge di fatto a Gesù la domanda di cui sopra. Nel giorno in cui innalza a sé Gesù oppure nel giorno della Resurrezione?

Or dunque il termine 'donna' di cui in Dante, a null'altro starebbe se non a significare una donna, nella fattispecie Maria, nella sua dignità creaturale, in quella accezione archetipale e volutamente identitaria di *ishah* contrapposta o complementare di *ish*, ossia uomo nel suo principio identificativo di carne inabitata poi dallo spirito da Dio in esso insufflato. Non signora, quindi, non sovrana, non deessa, ma solo donna, come donna era colei alla quale Cristo si rivolse dall'alto della croce per indicarne una successiva e mistica maternità, congiungendo alla sua esistenza il destino di Giovanni già trasformato dal suo sangue redentivo. «Donna, ecco tuo figlio», le disse egli e, rivolto al discepolo amato: «Ecco tua madre»<sup>44</sup>.

I distinti piani delle due creazioni convergono in un identico ruolo materno della Vergine in quanto essenzialmente donna. Il senso enfaticizzato e metaforico che Ḥasan 'Uṭmān gli conferisce con la discutibile voce *ālihah* è piuttosto quello che nella letteratura classica è attribuito alle regine, come in Omero, *Iliade*, III, 204; C. Dione, LI, 12.

La terzina comprendente i versi 16-18:

La tua benignità non pur soccorre  
a chi domanda, ma molte fiate  
liberamente al dimandar precorre.

Qui come altrove assommata in due emistichi di disuguale andamento metrico e che così recitano:

*Inna ra'fataki gayru qāṣīratin 'alà maddi al-'awni li-man  
yaṭlubuhā, bal innahā kaṭīran  
Mā tasbuqu muḥtāratan su'āla man yas'aluki iyyāhā.*

La sistemazione dell'avverbio *kaṭīran mā*, che nella resa a stampa figura scisso, potrebbe di per sé causare fraintendimento e prestarsi ad una di quelle classiche letture e interpretazioni dei responsi della Pizia che provocavano gioie o lutti a seconda di come venivano recepiti e vissuti. Nonostante questo particolare, la traduzione rende bene il senso che Dante affidava alla terzina, non lasciando naufragare l'accezione della piena e benigna disponibilità della Vergine a soccorrere in ogni frangente chi a lei ricorre. Qui tuttavia si pone il problema dell'intercessione che nell'Islām è riservata a Dio solo e, in particolari circostanze, al profeta Muḥammad. Perciò, pur se tradotta egregiamente quanto al significato letterale, la

---

44 Cfr. *Gv* 19, 26-27.

terzina è riconsiderata nella sua portata teologica e messa in discussione, per il tramite della formula 'come credono i cristiani', sotto il profilo dell'efficacia dell'intercessione mariana e della reale capacità della Vergine nel farci ottenere ogni genere di grazia e di favore da Dio. Il primato di Maria nell'intercessione, così come ci è presentato da Dante, andrebbe a scalzare il primato che all'interno dell'Islam spetta a Muḥammad nei confronti dei membri della sua comunità. In certo senso nel primo è adombrata l'efficacia universale della redenzione e della salvezza operata da Cristo al quale si arriva, come nella dottrina della Chiesa, per via di Maria; nel secondo, invece, tale universalità è pressoché assente, giacché la tradizione musulmana confina la possibilità di intercessione nel ristretto perimetro dei suoi membri.

Non bisogna nemmeno dimenticare che in non poche circostanze le donne musulmane amano ricorrere alla vergine Maria per ottenere particolari benefici e conforti. Forse qui più che altrove, la maternità di Maria avrebbe potuto suggerire al traduttore una più pressante attenzione nei riguardi della liberalità con la quale Maria non solo accorre soccorritrice alle invocazioni di chi a lei si appella, ma addirittura previene la supplica e, ancor prima ch'essa venga formulata, la esaudisce.

Questo perché Maria, come illustra la terzina seguente nei versi 19-21:

In te misericordia, in te pietate,  
in te magnificenza, in te s'aduna  
quantunque in creatura è di bontate

è sede di misericordia in quanto sollecita nel soccorrere chi a lei innalza preci e suppliche; è sede di pietà in quanto nella pienezza della sua maternità previene i moti di coloro che a lei intendono rivolgersi ed è sede di magnificenza perché grandi cose ha fatto Iddio in lei e per lei, esaltandola tra tutte le cose ed esaltato, lui stesso, dalla sua umiltà e sottomissione che ne hanno fatto la creatura nella quale sussiste ogni cosa buona di ogni creatura.

La traduzione di Ḥasan 'Uṭmān è, in questa terzina, in armonia con quanto illustrano i migliori dantisti, anche se sembra seguire più da vicino il Buti. Dal punto di vista della forma, però, appare più consona allo spirito della terzina la traduzione di Rāšid che ingloba la celebrazione delle diverse virtù nella voce verbale unica *tattahidu*, mentre Ḥasan 'Uṭmān sottintende il verbo essere per le singole tre prime virtù e traduce il *s'aduna* del secondo verso con la

voce verbale *yağtami'u* nel senso di 'si trova unito, insieme o si assomma'.

Tuttavia con la sua traduzione:

*Al-rahmatu fiki wa-l-šafaqatu fiki wa-l-‘azamatu fiki wa-yağtami'u*  
*Fiki kullu mā yūğadu fī al-kā'ināti min al-ḥayri*

egli rende pienamente l'intensità delle reiterazioni dantesche con il ricorso alla ripetizione della preposizione più il pronome, *fiki*, che staglia la figura di Maria nell'universo della fede e della venerazione come colei nella quale ogni misura di bontà trova la sua pienezza. L'universo del bene alberga nel cuore di Maria.

*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*



ALEKSANDRA ŽABJEK

## DANTE IN SLOVENIA

Parlare agli italiani di Dante può sembrare a qualcuno un tentativo arduo, se non addirittura presuntuoso, da parte di una studiosa di lingua e letteratura slovena. Voglio chiarire subito la mia intenzione: desidero semplicemente illuminare la figura e l'opera del Sommo Poeta da un punto di vista meno conosciuto agli italiani.

Il Divino appartiene ad un'area culturale non slovena; tuttavia, le zone, non essendo chiuse, spesso perdono i confini netti e si intrecciano con le altre culture. Ogni popolo/cultura ha i propri illustri rappresentanti, in parte conosciuti al mondo, date le diversità, non ultime quelle linguistiche, che circolano in uno spazio storico-culturale. Possono però essere inseriti in un'altra area. Essi diventano una specie di merce di scambio. Le differenti vicende storiche, politiche, economiche e culturali nel corso del tempo li modificano e trasformano. Un tale gigante è Dante. Si può sostenere che il Dante degli italiani non sia lo stesso Dante per gli stranieri. Non per quanto riguarda la sua grandezza che è indiscutibile – Dante è senz'altro uno dei padri della letteratura mondiale<sup>1</sup>. Josip Stritar<sup>2</sup>, un artista sloveno della seconda metà dell'Ottocento, poeta lui stesso, presentò il suo programma estetico dicendo: «Non ho in mente, qui, di parlare di figure così grandi quali Eschilo, Dante, Calderon, Shakespeare e Goethe, essi sono poeti nel senso più nobile della parola – i poeti e i visionari che ci presentano le più grandi verità in forme più belle, dove la poesia e la filosofia, la bellezza e la realtà si uniscono in un insieme meraviglioso, tali giganti però non nascono ogni secolo»<sup>3</sup>.

---

1 La letteratura mondiale intesa come il meglio di quello che offrono le singole letterature nazionali.

2 *Kritična pisma/Le lettere critiche*, Slovenski glasnik, Klagenfurt 1867-68.

3 «Na misel mi tu ne pride, da bi govoril o takih velikanskih prikaznih, kakršne so n.pr. Aeschylus, Dante, Calderon, Shakespeare in Goethe; ti so pesniki v najvišjem pomenu – pesniki in preroki, po katerih se najvišje resnice nam naravnost razodevajo v najlepši podobi; v njih se strinjata poezija in filozofija, lepota in resnica v čudovito zvezo; takih velikanov zemlja ne rodi v vsakem stoletju»: JOSIP STRITAR, ZD, VI, Ljubljana, DZS 1955, p. 60. La traduzione dei brani, quando non indicato diversamente,

Dante sloveno, sia come individuo sia come autore, è una figura complessa che si configura tra mito e realtà: passa dall'immagine di un eremita della leggenda della 'Grotta di Dante' alla figura di linguista, poeta e guida politica e spirituale di un popolo da seguire. Ben presto però i confini tra il mondo italiano e il mondo sloveno si confondono e il poeta diventa semplicemente il Dante. Per conoscerlo meglio bisogna percorrere più di 600 anni della storia slovena: da un timido provato ingresso dantesco sul territorio sloveno a Isola alla fine del Trecento attraverso le prime due copie della sua *Divina Commedia*, trascritte da Pietro Campeni di Tropea (tra il 1393 e il 1399) fino all'ultima traduzione completa<sup>4</sup> dell'opera più importante, avvenuta nel 1972 grazie al professor Andrej Capuder<sup>5</sup>. Senza tralasciare chiaramente l'aspetto leggendario, storicamente non fondato, ma plausibile.

Prima di affrontare Dante, per avvicinare più facilmente la sua figura com'è vissuta e come si presenta tra gli sloveni, intendo entrare brevemente nella parte più occidentale del mondo slavo<sup>6</sup>. Parliamo di un piccolo territorio di appena 20.000 km<sup>2</sup>, stretto tra il mondo italiano, tedesco, ungherese e croato che fino al 1991 apparteneva ad «una delle nazioni senza storia» come lo storico inglese A. J. P. Taylor<sup>7</sup> chiama le nazioni, create da alcuni scrittori, che apparvero sulla scena storica nel 1848.

Nel II secolo d. C. le tribù slave iniziarono a spostarsi dai monti Urali, dove vivevano, verso l'occidente. I cosiddetti slavi del sud si presentarono nel VI secolo alle porte dei Balcani<sup>8</sup>. Gli sloveni che giunsero per primi al nord, popolarono un territorio più vasto rispetto

---

è dell'Autrice.

4 Ho preso in considerazione la traduzione slovena che circolava in Jugoslavia e non quella fatta da Tine Debeljak in Argentina nel 1965.

5 Non è solo traduttore di Dante, ma anche romanziere egli stesso, due volte prestato alla politica: prima come deputato, Ministro per la cultura e primo Ambasciatore sloveno in Francia, Portogallo e presso l'Unesco e poi di nuovo come Ambasciatore in Italia. La maggior parte del suo tempo lavorativo l'ha trascorsa presso la Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Lubiana come professore di letteratura francese. Il 13 dicembre 2008 ha tenuto la sua conferenza su Dante nell'ambito della nostra iniziativa *Lectura Dantis* parlando sia della sua traduzione dell'opera che dall'avvicinamento alla filosofia di Kirkegaard.

6 Quasi la metà dell'Europa odierna è abitata da popolazioni slave e quasi il 40% degli europei ha come lingua materna una delle lingue slave.

7 A. J. P. TAYLOR, *La monarchia asburgica*, Milano, Arnoldo Mondadori editore 1985, p. 50.

8 Balkan significa in turco un monte. È un sistema montuoso ai confini tra la Serbia e la Bulgaria che si estende prevalentemente sul territorio di quest'ultima dal fiume Timok al Mar Nero.

al loro territorio odierno, dalle sorgenti del fiume Drava fino al lago Balaton, nell'odierna Ungheria. Vari toponimi ne testimoniano la permanenza. In meno di un secolo gli slavi inondarono una vasta regione penetrando fin sotto le mura di Costantinopoli e di Salonicco, giungendo alle coste del Peloponneso. Essi attraversarono il Danubio nel VII secolo spingendosi fino alle rive del mare Adriatico. Le loro frontiere etniche erano mobili al nord per i continui scontri con i Bavaresi in Carinzia, i Bizantini in Istria e i Longobardi nel Friuli, ma abbastanza stabili al sud. Gli slavi, oltre alla lingua, portarono con sé nella nuova patria anche le vecchie usanze e la religione nonché la loro struttura sociale. Il contatto con le popolazioni preesistenti portò dei cambiamenti. Il primo grande episodio, quando gli sloveni si trovarono faccia a faccia con le nuove prospettive della vita, risale al IX secolo: per volere di Carlo Magno, iniziò sui suoi possedimenti la cristianizzazione. In Slovenia, nonostante una continua cura della chiesa cattolica di inglobare riti pagani per facilitare l'evangelizzazione, questi riti rimasero vivi fino al XII secolo. Gli sloveni si mostrarono non completamente convinti di poter lasciare dietro le spalle le care vecchie abitudini per abbracciare le nuove, apparentemente non ancora assimilate. I successori di Carlo Magno, dopo alcune ribellioni nell'VIII e nel IX secolo, capirono di dover annientare la nobiltà per governare con più tranquillità sui territori periferici, popolati dalle tribù slave. Così gli sloveni persero ben presto la propria nobiltà, sia perché inclusa nel ceto feudale tedesco, sia perché ridotta al gruppo dei semplici liberi o addirittura non-liberi, i cosiddetti *kosezi*; la nobiltà avrebbe potuto portare un altro tipo di sviluppo linguistico e culturale. Essi rimasero a lungo un semplice popolo di contadini, isolati ed emarginati. La posizione umile non disturbava nessuno. Probabilmente proprio grazie a questa subalternità il popolo riuscì a conservare la propria lingua, l'unico segno di un'identità etnica.

La loro storia potrebbe essere paragonata ad una fiaba, quella del brutto anatroccolo che, all'improvviso, scopre di essere un bel cigno. È la storia di un popolo di contadini, sparsi tra le montagne e i boschi, nelle paludi e lungo i fiumi, mal collegati fra loro, emarginati dagli altri, perfino dal resto del mondo slavo, la cui lingua rimane per secoli imprigionata tra le mura delle case e delle chiese in un ambiente semplice e povero; ma col passare del tempo il popolo scopre lentamente che la sua lingua, così a lungo maltrattata, possiede la dignità di una lingua letteraria.

L'uso di varie lingue che gravitano intorno al mondo sloveno ha giovato e danneggiato nello stesso tempo: una specie di bilinguismo

(tedesco-sloveno), a volte trilinguismo (tedesco o italiano-latino-sloveno) ha condizionato l'intero sviluppo delle terre slovene, nonché la nascita della lingua letteraria. Il plurilinguismo, inoltre, accompagna una buona parte della produzione letteraria. L'ambiente gioca un ruolo non marginale giacché contribuisce alla differenziazione della lingua che non è mai del tutto omogenea. Appaiono delle innovazioni che non comprendono più l'intero territorio. Ogni gruppo dialettale è suddiviso in più parti rispetto al luogo in cui è parlato: in Slovenia ce ne sono sette principali che raggruppano i 46 dialetti. L'antico slavo, ormai, è stato sostituito da varie lingue slave, spesso eterogenee. I *Monumenta frisingensia*<sup>9</sup>, i più antichi documenti letterari di una lingua slava in caratteri latini, trascrizioni del X-XI secolo di testi religiosi attribuiti al IX secolo, linguisticamente appartengono all'antico sloveno: i fenomeni linguistici, ivi constatati, corrispondono allo sviluppo storico e dialettale della lingua slovena di oggi.

Tuttavia, per arrivare alla lingua letteraria, gli sloveni dovettero aspettare l'anno 1550 quando Primož Trubar, predicatore protestante, diede alle stampe un abbecedario di otto fogli con l'intento di insegnare al popolo a leggere e a scrivere e un catechismo con l'aggiunta di alcuni inni sacri, delle preghiere e un'omelia. Trattasi di due volumetti, modesti, stampati in caratteri gotici a Tübingen (Germania), che segnano però l'inizio della lingua letteraria slovena. Se il primo ringraziamento va ai protestanti, uno maggiore spetta a France Prešeren, romantico, che grazie al suo minuscolo libro di versi, intitolato semplicemente *Poesie*<sup>10</sup> assicurò allo sloveno, per sempre, il diritto di sopravvivere come lingua letteraria e di cultura. Lo sloveno infatti, venne codificato proprio durante il periodo del Romanticismo con il poeta Prešeren, il teorico e critico letterario Čop e il linguista Kopitar.

Nel giro di soli otto decenni, dal 1847 al 1918, anno in cui morì il maggiore prosatore sloveno, Ivan Cankar, e si chiuse il periodo centrale della Moderna, la letteratura slovena è riuscita a creare, pressoché dal nulla, una solida base per il futuro. Con Cankar riprese anche un serio impegno politico degli scrittori che dovettero sostituirsi ai politici fino agli anni '80 del secolo scorso. Non va

---

9 I monumenti di *Frisinga/Brižinski spomeniki* sono inclusi in un codice manoscritto con 169 fogli di pergamena; vengono conservati nella Biblioteca statale di Monaco di Baviera. Paolo Parovel nella sua prefazione dei testi pubblicati da Mladika/Valecchi, 1994, accosta i 3 esempi della letteratura religiosa slovena ai Placiti Cassinensi con le dovute differenze.

10 Le poesie escono nel dicembre del 1846: *Poezije Doktorja Franceta Prešerna*, Natisnil Jožef Blaznik, v Ljubljani 1847.

dimenticato che il popolo sloveno non aveva altre guide che i poeti o gli scrittori. Il legame con la politica giunse all'apice in due momenti particolari della storia nel XX secolo: per la prima volta nel 1941 con "il mutismo culturale"<sup>11</sup> e, ultimamente negli anni '80, quando l'intera società slovena si strinse intorno all'Associazione degli scrittori che, in seguito alla proposta di "nuclei programmatici"<sup>12</sup>, rappresentò una delle protagoniste cruciali della lotta al regime.

Molti scrittori entrarono direttamente nella politica poiché si sentirono chiamati dal popolo a difendere l'unico mezzo della propria diversità etnica, in altre parole la lingua. Solo i giovani letterati, nati negli anni '60 e '70 del secolo scorso, persero finalmente il doppio ruolo di scrittore o poeta politico che li vincolava da secoli per ridiventare esclusivamente uomini di lettere. Il Prešeren all'inizio dell'Ottocento domandava ancora: «Kam?»<sup>13</sup>, cento anni più tardi il poeta Oton Župančič voleva sapere: «Veš, poet, svoj dolg?»<sup>14</sup> e il narratore Drago Jančar nel 1990 poté chiudere la lunga serie chiedendosi semplicemente: «Kaj naj počne pisatelj v tako zmedenem času?»<sup>15</sup>.

Tornando alla fortuna di Dante in Slovenia, la realtà politica, economica e culturale dell'Italia medievale è poco paragonabile alla situazione slovena. Gli esperti tentano di ricostruire la situazione slovena mettendo insieme pezzo per pezzo sia i frammenti letterari o linguistici<sup>16</sup> che i pochissimi documenti. Le frequenti supposizioni fungono da parti mancanti. Con il cristianesimo arrivò l'abilità di leggere e di scrivere, legata particolarmente agli strati alti della popolazione, per esempio al clero. Dopo l'anno mille iniziarono a sorgere sul territorio vari monasteri come centri religiosi, economici e culturali (Osoje, Stična, Vetrinj, Kostanjevica, Žiče, Bistra...). I loro priori furono prevalentemente di origine straniera, non slovena, come del resto numerosi monaci, siccome dipendevano da altri centri monastici che si trovavano al di fuori del territorio. Chiaramente il loro ruolo nella cultura slovena perciò è stato minimo. La loro

---

11 Nel 1941 il Fronte di liberazione sloveno invitò gli uomini di cultura ad esprimere il proprio dissenso politico con il «mutismo culturale».

12 I programmi scolastici dovevano essere uguali per tutta la Jugoslavia: i singoli autori o avvenimenti storici delle diverse etnie avevano uno spazio proporzionale al peso numerico dell'etnia.

13 «Dove?».

14 «Conosci, o poeta, il tuo dovere?».

15 «Che cosa deve fare uno scrittore in tempi così caotici?».

16 La letteratura medievale comprende due tipi: "pismenstvo" – la letteratura religiosa scritta e la letteratura popolare orale che fu in parte trascritta nel Romanticismo.

importanza per lo sviluppo della cultura del popolo è limitata, essi si servirono di un'altra lingua letteraria – il latino o il tedesco – tuttavia fanno da messaggeri tra le varie culture. Il territorio sloveno in quel tempo non conobbe nessuna delle alte forme letterarie tipiche dell'Europa occidentale e in parte centrale perché gli sloveni nel medioevo erano soprattutto contadini<sup>17</sup>, forse artigiani in città, senza centri religiosi o amministrativi; le loro città furono piccole, di poco interesse per i fiorenti centri di cultura europea. E in questo mondo venne ad inserirsi Dante.

Quando in sloveno si usa il termine 'popolo' non si pensa solo ai contadini e agli artigiani, ma anche ai primi operai nei borghi e nelle città, ai servi di corte, ai mercenari, agli artigiani paesani, agli studenti e al basso clero. Questi furono gli strati sloveni che accettarono e divulgarono la letteratura, aperti specialmente alla letteratura popolare. Alcune categorie, così come studenti, minatori, mercenari o il basso clero, venivano più facilmente a contatto con gli altri paesi, conoscevano altre culture, le approvavano e le trasmettevano al rispettivo popolo. Chi fra loro si avvicinò a Dante? Non disponendo delle università, quei pochi sloveni che intendevano completare i propri studi, si servivano a lungo dei centri di studi tedeschi e italiani (Padova, Bologna, Venezia). Forse furono proprio gli studenti tra i primi possibili portatori o importatori della cultura italiana perché il loro flusso, continuo anche se variabile, non si è mai fermato e perché il loro grado d'istruzione li rendeva idonei all'introduzione dell'opera dantesca. Ugualmente, anche i monasteri con i loro scrivani svolsero un ruolo importante per quanto riguarda la divulgazione dei capolavori artistici, tuttavia le difficili vicende slovene lasciarono poche tracce. Le due edizioni più antiche della *Divina Commedia*, conservate in Slovenia, risalgono ambedue al Cinquecento – la prima al 1520<sup>18</sup> e la seconda al 1571<sup>19</sup> – mentre l'edizione più antica del *De vulgari eloquentia* con il commento di Trissino, risale al 1529<sup>20</sup>. Nessuno dei tre volumi appartiene ad una biblioteca monastica.

Il Cinquecento, un secolo considerato fiorente per quanto riguarda

---

17 I contadini, in seguito ad una situazione abbastanza favorevole dal XII al XIV secolo, nel tardo medioevo conobbero la crisi economica, sociale e religiosa che li portò alle ribellioni. In aggiunta, le frequenti guerre dinastiche e i saccheggi turchi accrebbero la crisi generale che gravava sugli strati più deboli della popolazione.

18 La copia di Stagnino da Trino, Venetia, Bern, inv. 2047, è conservata nella Biblioteca nazionale universitaria a Lubiana.

19 La copia di Guglielmo Romillio, Lione, 1571, si trova nella biblioteca della Accademia slovena delle scienze e delle belle arti.

20 Il libro di Tolomeo Ianiculo da Bressa, Vicenza, 1529, è custodito nella Biblioteca nazionale universitaria.

la cultura slovena, in sostanza è anche il secolo di primo maggiore contatto delle terre slovene con Dante: si dispone non soltanto delle prime due copie scritte dei suoi testi; ci è pervenuto anche un codice, il Codice dei predicatori<sup>21</sup>, risalente alla prima metà del secolo. L'analisi calligrafica stabilisce che il testo fu scritto da più persone colte, esperte in teologia, non estranee alla letteratura, probabilmente di origine italiana. Brevi testi italiani, per lo più in versi, di contenuto religioso: le preghiere in rima, inni, una canzone, sonetti e terzine dedicati a Maria si inseriscono nella parte centrale del codice, scritto in latino.

I testi contengono le due citazioni dalla *Divina Commedia*:

– alla fine del sermone *De reprobatione malorum* appaiono le due terzine dantesche, i versi 34-39, canto III del *Purgatorio*, citate a memoria, riportando Dante teologo e filosofo, tralasciando i suoi sentimenti di poeta:

Matto è chi spera che nostra razione  
possa comprehendere la infinita via  
che tiene una sustanza in tre persone.  
State contenti humana gente al quia,  
che se possibile fosse saper tucto,  
mestier non sarria parturir Maria.

– il secondo passo, i versi 1-6, canto XXXIII del *Paradiso*, figura in un altro sermone, *Sermo de S. Maria*, come conferma della supremazia di Maria su tutto il creato:

Vergine madre, figlia del tuo figlio,  
umile ed alta più che creatura,  
termine fisso d'eterno consiglio,  
tu se' colei che l'umana natura  
nobilitasti sì', che 'l suo fattore  
non disdegnò di farsi sua fattura.

Il protestantesimo vide sfociare gli sforzi di alcuni patrioti sloveni, alla ricerca di una lingua da poter offrire a tutti, in una ricca attività culturale, senza un'apparente familiarità con Dante. La fortuna del poeta, in declino nella stessa Italia, pare non abbia interessato i protestanti sloveni.

---

21 MILKO KOS studiò il codice, conservato nella Biblioteca nazionale universitaria tra i manoscritti, n° 334; nel 1931 pubblicò le conclusioni della ricerca nel libro *Codices aetatis mediae manu scripti qui in Slovenia reperiuntur*.

È difficile però credere che Primož Trubar, in cerca di soluzioni linguistiche, non abbia conosciuto almeno il *De vulgari eloquentia* anche se non ci sono prove. Trubar, formatosi alla corte del vescovo Bonomo a Trieste, ammette di conoscere l'italiano: «Il menzionato vescovo triestino mi ha educato, istruito e condotto sinceramente ad abituarmi alla completa devozione, nella propria corte spiegava a me ed agli altri oltre a Virgilio, anche le parafrasi di Erasmo e le institutiones di Calvino, in lingua italiana, tedesca e slovena»<sup>22</sup>. Jože Pogačnik, propenso all'ipotesi, durante il convegno internazionale *Dante i slavenski svijet*<sup>23</sup> osò parlare di una possibile influenza dantesca. Sia Dante che Trubar trattano la diffusa divisione in dialetti delle rispettive lingue mentre cercano di fissare i criteri di una lingua unitaria; «[...] drigači govore z dostimi besedami Kranjci, drigači Korošci, drigači Štajerji inu Dolenci ter Bezjaki, drigači Krašovci inu Istrijani, drigači Krovati»<sup>24</sup> diceva Trubar scegliendo il suo volgare vicino a tutti gli sloveni, mentre il "volgare illustre" di Dante va avanti e diventa quella lingua capace di imporsi nelle più alte espressioni d'arte e di cultura.

Fu soltanto all'inizio dell'Ottocento che Prešeren innalzò la lingua slovena a questo livello. I due personaggi poi potevano incontrarsi grazie a Mathias Flacius Illyricus (Matija Vlačić Ilirik)<sup>25</sup>, teologo protestante, professore a Lena e a Wittemberg, instancabile editore, primo traduttore di Dante in tedesco di cui sono innegabili i rapporti con i protestanti sloveni.

Di nuovo giocò a sfavore degli sloveni la situazione nella quale si trovavano: sparsi per il mondo, senza un potere nazionale centrale come guida e protettore degli interessi nazionali, con la Controriforma alle porte.

Il Seicento e il Settecento non nutrirono particolare interesse né per l'opera né per la figura di Dante. Profondi mutamenti scossero l'Europa: guerre, rivoluzioni, nuove scoperte che ridisegnarono gli orizzonti e i confini. Le guerre napoleoniche diffusero le idee della rivoluzione francese. Nel 1809 Napoleone creò le Province illiriche che per breve tempo, fino al 1813, unirono vasti territori dalla Slovenia al nord alla Repubblica di Ragusa al sud, con sede a Lubiana. Il nuovo

---

22 BARBARIČ ŠTEFAN, *Ideje humanizma v delih slovenskih protestantov*, SR, 24 (1976), 4, p. 412.

23 Tenutosi a Dubrovnik dal 26 al 29 ottobre 1981.

24 TOPORIŠIČ JOŽE, *Slovenski jezik* 2, Maribor, Obzorja 1966, p. 22. «[...] i carniolani dicono molte parole in modo diverso, diversamente le dicono i carinziani, diversamente gli stiriani e i carniolani nonché i popolani, in altro modo dicono le parole i carsolini e istriani, diversamente i croati».

25 Nato a Labin in Istria il 3-3-1520, morto a Francoforte l'11-3-1576.



stato iniziò a svegliare culturalmente il popolo dei contadini e fece sognare alcuni giovani entusiasti, desiderosi di cambiamenti che avrebbero potuto migliorare la vita di una piccola nazione. Il sogno finì bruscamente, rimasero alcune idee e qualche fatto. Uno dei fatti compiuti ben accettati fu anche la cattedra di lingua e cultura italiana dove i giovani sloveni oltre ad acquisire le prime conoscenze linguistiche potevano pienamente immergersi nella cultura italiana sostenuti da pochi ma validi studiosi. Il terreno fu preparato precedentemente dal mecenate lubianese, barone Žiga Zois<sup>26</sup>, illuminista che creò un circolo culturale in cui si raggruppavano e formavano giovani intellettuali quali: Japelj, Vodnik, Linhart, Kopitar, Čop. Il primo intento di codificare la lingua subì dei cambiamenti e ritardi benché all'inizio una buona parte dei membri del circolo fosse dedita proprio ai problemi linguistici non ancora risolti.

Tuttavia nella vasta biblioteca di Zois, che fornì le basi alla biblioteca universitaria, non furono trovate le opere di Dante. Il fatto di per sé è curioso poiché proprio dal gruppo di Zois uscirono i più grandi letterati sloveni del periodo, vi si formò il padre della slavistica, il filologo Jernej Kopitar, censore di tutti i libri slavi e neogreci alla corte imperiale a Vienna. Chiaramente a Kopitar interessava poco Dante – poeta, egli si servì della sua opera in quanto necessaria per le ricerche linguistiche. Jernej Kopitar, da giovane segretario di Zois, capiva l'italiano, ne dà una testimonianza lui stesso in *Kleinere Schriften*<sup>27</sup>. Egli leggeva l'italiano e nella sua biblioteca fu possibile trovare accanto a Petrarca e ad altri letterati italiani anche i testi di Dante o su Dante. Il magnanimo Zois era incline a prestare libri<sup>28</sup>, presumibilmente la sua grande biblioteca non ignorava Dante. Da dove avrebbe potuto prendere il materiale per le sue lezioni

---

26 Nato a Trieste nel 1747, da padre originario d'Italia e da madre lubianese, compì i suoi studi in Italia, si perfezionò durante i lunghi viaggi; rimase sempre fedele ai suoi due amori: le scienze naturali e la linguistica. Morì a Lubiana nel 1819 scegliendo lo sloveno come suo campo letterario.

27 Vienna, 1857, pp. 7-8.

28 A proposito dei prestiti librari è noto l'aneddoto che racconta la storia di Janez Cigler, autore del primo racconto sloveno, che fino al 1832 fu curato delle carceri lubianesi, sistemate nel vecchio castello sopra la città, conosciute anche dai carbonari italiani – Silvio Pellico nel suo libro *Le mie prigioni* parla del castello. Nel 1825 Cigler prestò ai carcerati più libri, oltre alla Bibbia, ancora Dante e Fontaine che furono confiscati dato che era contro le regole dare i libri ai prigionieri mentre a Cigler fu proibito di continuare con il conforto culturale. Lo si può leggere nelle annotazioni degli atti *Hohes K.k. Landes Praesidium*, 11 1 1825 n°53/p dell'archivio del Tribunale regionale di Lubiana.

d'italiano il poeta Valentin Vodnik? Dove Matija Čop<sup>29</sup>, filologo classico, nonché critico e teorico letterario, avrebbe conosciuto il poeta fiorentino? Čop con le sue teorie aiutò l'amico poeta a concludere definitivamente la questione linguistica slovena sia dal punto di vista teorico – elevando la cultura stessa, sia dal punto di vista pratico – attraverso l'attività poetica di Prešeren.

Matija Čop, lo sloveno più istruito nel campo letterario e linguistico (parlava 19 lingue), di ampie vedute che – sotto l'influenza delle idee dei fratelli Schlegel, da cui attinse in particolar modo il concetto della lingua sviluppato da Friedrich<sup>30</sup>, l'interesse per la poesia provenzale, Dante, la letteratura europea rinascimentale e barocca – si mise alla guida di un piccolo gruppo di intellettuali che decisero di ampliare gli stretti confini del mondo culturale sloveno, per la prima volta senza badare principalmente alle esigenze del popolo.

La ricca biblioteca privata di Čop, composta di circa 4000 volumi, minuziosamente ispezionati da una severa censura dopo la sua prematura scomparsa tra le onde della Sava nel 1835, conferma le sue aspirazioni di allargare definitivamente la lingua slovena, di conseguenza la letteratura/cultura, alle ricchezze delle altre lingue europee. I libri considerati pericolosi furono eliminati, per fortuna non del tutto, una parte è collocata oggi nella Biblioteca nazionale universitaria a Lubiana. Una trentina di libri di Dante e su Dante<sup>31</sup>, scritti prevalentemente in italiano, tedesco, o inglese, trovati tra le pubblicazioni, evidenzia l'importanza che dava Čop al poeta italiano e l'amore con il quale studiò i vari aspetti:

– l'aspetto poetico: consigliato in seguito all'amico lirico, che mise in atto l'impegno teorico di Čop. Prešeren, consapevole di poter dare il giusto valore allo sloveno solo esibendosi nelle forme poetiche più complesse, preferì, conformemente al pensiero letterario romantico, quelle neolatine perché le sentiva più vicine alla propria lingua

---

29 Čop si procurò il primo libro di Dante ancora da studente a Lubiana: i successi scolastici di Andrej Smolnikar e di Matija Čop furono premiati con un libro – la *Divina Commedia* andò a Smolnikar e Metastasio a Čop. Nessuno dei due rimase contento e decisero di scambiarsi i libri; così finì tra le mani di Čop il primo di una trentina di libri danteschi ritrovati nella sua biblioteca dopo la prematura morte nel 1835.

30 Friedrich Schlegel nelle lezioni viennesi "Storia della letteratura antica e nuova", del 1812, pubblicate con aggiunte dieci anni più tardi, trattò la lingua come una categoria fondamentale dell'identità personale e nazionale dell'uomo, vista come uno dei metri principali di giudizio dell'uomo.

31 TONE PERČIČ in *Dante pri Slovencih*, Ljubljana, Slovenska matica 1996, riporta l'elenco dei libri trovati nella biblioteca di Čop.

materna, da lui scelta come suo campo di battaglia. Una lingua da codificare, senza forme poetiche proprie o un metro nazionale, priva di grandi esempi di alta poesia, una materia amorfa con la quale poter giocare senza riserve, a suo piacimento costruendo e distruggendo, con molta naturalezza<sup>32</sup>. Che sia il poeta Prešeren, incompreso e infelice nell'amore o la sofferente e sublime figura del poeta presente nella sua poesia, ambedue tentano di superare l'abisso tra il mondo spirituale e il mondo materiale, essi combattono e soffrono perché tale è il loro destino. Un destino annunciato nel motto della glossa Glosa, 1832:

Slep je, kdor se s petjem ukvarja,  
Kranjec moj mu osle kaže,  
pevcu vedno sreča laže,  
on živi, umrje brez d'narja<sup>33</sup>.

Prešeren si sofferma sulla figura sofferente del poeta, un fallito, alieno, qualcosa di superfluo, sollevato però dalla creatività poetica: il privilegio che supplisce alla sofferenza. Il conflitto è totale. Tra le grandi vittime mette nel quinto verso della prima strofa Dante:

Le začniva pri Homeri,  
prosil reva dni je stare;  
mrz Ovidja v Pontu tare;  
drugih pevcov zgodbe beri:  
nam spričuje Alighieri,  
kako sreča pevce udarja; [...] <sup>34</sup>.

Il conflitto tra lo spirituale e il materiale, già presente in altre poesie, qui si aggrava, tuttavia Prešeren intravede una via d'uscita: senza curarsi delle umiliazioni e delle sofferenze il poeta non trascura il suo compito: «vendar peti on ne jenja»<sup>35</sup> per creare un mondo migliore in cui non conta solo la ricchezza materiale. Il linguaggio

---

32 Basta osservare la glossa che accoglie Dante – una forma spagnola: 4 strofe di 10 versi, l'ultimo verso di ogni strofa è un verso del motto che sta all'inizio della poesia. La rima originale è: abab ac dccd, mentre Prešeren preferisce abba ac cddc.

33 «Cieco è l'inventor di versi, / ne trae burla il Carniolano; / non ha fortuna il poeta, / vive egli e muore in povertà». FRANCE PREŠEREN, *Poesie*, Comune di Kranj 1998, p. 15.

34 *Ibid.*: «Vediamo per primo Omero, / vecchio, misero e mendico; / nel gelido Ponto, Ovidio; / storie uguali son per gli altri: / Dante è l'esempio di quale / sorte colpisca i poeti; [...]».

35 Ivi, p. 17: «Di cantar però non cessa».

usato è volutamente più basso, di colui che vive nella materialità e considera la poesia una cosa insensata: «Slep je, kdor se s petjem ukvarja».

Il linguaggio si eleva nell'ultima strofa ove il poeta aspira ad una felicità ideale senza rinunciare a quella quotidiana, non poetica:

Vendar peti on ne jenja;  
grab'te d'narje vkup gotove,  
kupovajte si gradove,  
v njih živite brez trpljenja!  
Koder se nebo razpenja,  
grad je pevca brez vratarja,  
v njem zlatnina čista zarja,  
srebrnina rosa trave,  
s tem posestvom brez težave  
on živi, umrje brez d'narja<sup>36</sup>.

La glossa<sup>37</sup> è l'unico punto dove Prešeren nomina il poeta italiano mettendolo sul piedistallo in compagnia dei migliori poeti e scrittori: Omero, Ovidio, Camões, Cervantes, Petrarca, Tasso. È un inchino di un grande poeta di un piccolo popolo al grande poeta italiano.

– L'aspetto linguistico: portato a termine durante 'la guerra dell'alfabeto'<sup>38</sup>.

A Matija Čop sembrarono interessanti alcune soluzioni offerte da Dante nel *De vulgari eloquentia* che studiò anche nella versione italiana con il commento di Trissino, quando si occupava della scelta dell'alfabeto sloveno<sup>39</sup>. Čop, intellettualmente irrequieto, secondo le usanze del tempo e le sue larghe conoscenze, intratteneva una ricca corrispondenza con molti studiosi contemporanei di varie nazioni. Un compagno di studi italiano, Francesco Leopoldo Savio<sup>40</sup>, continuò

---

36 *Ibid.*: «Di cantar però non cessa; / ammucchiate soldi certi, / fate pur vostri i castelli, / senza pensier godeteli! / L'orizzonte intero è il castel / senza custode al poeta, / gli ori in esso son le aurore / le rugiade son gli argenti, / questi son i suoi soli averi / vive egli e muore in povertà».

37 Uscì nel IV volume di *Krajnska Čbelica/l'Ape carniolana* nel 1834.

38 'Črkarska pravda' rappresenta l'ultimo atto di una codificazione linguistica che negli anni '30 dell'Ottocento movimentò l'intero mondo sloveno ed ebbe come protagonisti gli uomini migliori della locale scena linguistico-letteraria: da Čop, Prešeren e i loro amici al gruppo di Jernej Kopitar, compreso il grande linguista.

39 La lettera all'amico F.L. Savio, del 7 marzo 1828. MATIJA ČOP, *Pisma in spisi*, Ljubljana, MK 1983, pp. 24-27.

40 Figlio di un avvocato goriziano, nel 1817-18 frequentò le scuole a Lubiana lad-

quasi per quindici anni a tenerlo informato sul glorioso ritorno alla ribalta del grande poeta. Dante piacque sia come poeta sia come linguista – evidentemente sempre in funzione delle esigenze slovene. Come poeta era particolarmente vicino per il ruolo che svolgeva all'interno della storia nazionale, mentre come linguista per la sua scelta del 'volgare illustre' come mezzo di espressione dei pensieri più nobili nelle forme metriche più raffinate.

Čop riteneva indispensabile il progresso della lingua – il passaggio da una lingua popolare elementare alla lingua elaborata, necessaria agli intellettuali e all'arte. «[...] dokler jezik še ne more izražati višjega življenja in znanosti, ne more seveda zase zahtevati označbe kultiviranega jezika»<sup>41</sup>. L'amore per la propria lingua accomuna il teorico sloveno e il poeta fiorentino. Prešeren evocò Dante in una sua poesia, mentre Čop volle rendergli omaggio convincendo il fratello Janez a tradurre alcuni brani della *Divina Commedia* in sloveno. Così ebbe inizio una serie di traduzioni in prosa e in versi, alcune riuscite, altre meno, e di studi danteschi che avrebbero dovuto avvicinare definitivamente il poeta alla cultura slovena.

L'episodio del conte Ugolino, tradotto da Janez Čop, non fu mai stampato, non si è conservato nemmeno il manoscritto. Le uniche tracce si rinvennero in una lettera mandata il 17 maggio 1835 da uno studente di medicina a Vienna al linguista Fran Miklošič che intendeva pubblicare, insieme al poeta Stanko Vraz<sup>42</sup>, un almanacco poetico sloveno. L'almanacco non venne mai alla luce. La prima traduzione slovena documentata risale al 1837, quando Vraz tradusse alcuni brani della *Divina Commedia*<sup>43</sup>.

Noi sloveni siamo stati tra le prime nazioni slave ad iniziare a tradurre Dante, tuttavia il nostro rapporto con il poeta fu sempre fortemente condizionato dalle vicende storiche interne, non particolarmente propense allo sviluppo nazionale. Dante penetrò in

---

dove conobbe Čop. Ci sono pervenute 14 lettere, scritte tra il 1820 e il 1834 dalle quali è possibile dedurre il comune amore letterario dei due: il Dante. Savio rimase per tutto il tempo una specie di informatore letterario con cui Čop poté discutere le novità riguardanti l'amata cultura italiana.

41 Illyrisches Blatt, 16.2.1833, pp. 25-26, BORIS PATERNU, *Konstituiranje slovenske poezije*, Ljubljana, Obdobja 2, pp. 14-15 «[...] finché una lingua non è in grado di esprimere la realtà più complessa e la scienza, non può pretendere di essere chiamata una lingua evoluta».

42 Stanko Vraz iniziò a scrivere poesie in sloveno senza grandi successi; si avvicinò al movimento illirico di Ljudevit Gaj e nel 1838 si trasferì a Zagabria. Continuò a scrivere la poesia in croato diventando una delle figure più rappresentative della letteratura croata del suo tempo.

43 I frammenti raccolti dallo studioso Anton Slodnjak vennero pubblicati a Zagabria nel 1952.

una cerchia ristretta di persone colte perché lontano e difficilmente comprensibile al largo pubblico. La conoscenza delle lingue non ha mai rappresentato un ostacolo serio nella percezione di un autore, molti sloveni leggevano e leggono tuttora Dante in originale. Il problema si pone quando si vuole entrare tra la massa. L'inizio può essere rappresentato da brani scelti che entrano nelle antologie<sup>44</sup>; la divulgazione avviene attraverso i giornali più diffusi<sup>45</sup>; si celebrano le ricorrenze<sup>46</sup>; vari artisti sloveni rendono omaggio al poeta con le loro opere d'arte<sup>47</sup>. Tutto contribuisce alla ricezione del poeta, ma non è sufficiente. Occorrono le traduzioni.

Da quel lontano 1835 non molti studiosi d'italiano, poeti e non, si sono sentiti in grado di affrontare un lavoro così impegnativo com'è la traduzione dell'opera dantesca. Non serve solo un'ottima preparazione linguistica, una buona capacità poetica e una vasta cultura storico-letteraria e filosofica per poter commentare l'opera; si tratta di un immenso lavoro di allargamento degli orizzonti culturali sloveni.

È un lavoro continuo che va perfezionandosi: l'ultimo sforzo di una lunga serie di tentativi appartiene al romanista Andrej Capuder che quasi quarant'anni fa (nel 1972) portò a termine la sua traduzione completa della *Divina Commedia*, frutto di un lavoro decennale. Non intendo entrare nel merito perché è molto più facile analizzare una traduzione che farla. Riportare tutta la ricchezza da una lingua all'altra, da una cultura all'altra è un'impresa ardua, non sempre appagata come diceva già il protettore dei traduttori, il dalmata San Girolamo.

Ogni traduttore, prima d'iniziare il lavoro, si pone una serie di domande tipo: come interpretare un'opera, è meglio fare una traduzione filologica o in versi tenendo conto della rima, che commento portare, anteporre la bellezza alla fedeltà, quale ritmo seguire, le figure retoriche da mantenere, che tipo di lingua scegliere. Raramente riesce a conciliare la sua versione con l'originale in tutto e

---

44 Alcuni episodi dell'*Inferno* vennero inseriti nell'antologia slovena per il quarto ginnasio nel 1912.

45 JOŽE DEBEVEC pubblicò l'intera traduzione della *Divina Commedia* in '*Dom in svet*' tra il 1910 e il 1925.

46 L'almanacco dantesco preparato da Alojzij Res in sloveno nel 1921, due anni più tardi in italiano, raccoglie le considerazioni dei maggiori dantisti sloveni e i commenti di alcuni esperti italiani, tra cui quello di Benedetto Croce. SREČKO VILHAR nel 1965 pubblicò *Dante 1265–1965* soffermandosi tra l'altro sulla presenza di Dante in Slovenia. Sono solo due delle numerose pubblicazioni celebrative destinate al poeta in Slovenia.

47 Dante diventa una presenza costante, esplicita o implicita, nelle opere della stragrande maggioranza degli autori sloveni dalla seconda metà dell'Ottocento in poi.

per tutto. Ma questo è già un altro problema che ci riguarda tutti e merita di essere studiato a fondo.

A lungo il popolo sloveno non ha avuto modelli letterari di elevato valore estetico, tuttavia non ha rinunciato per nulla al godimento artistico. La gente ha adeguato l'arte alle proprie esigenze, ha inventato il divertimento. Durante le lunghe sere invernali i padri solevano raccontare ai figli le varie leggende che circolavano. Una di queste si riferisce a Dante. Sarebbe stato interessante capire quando il poeta fiorentino entrò a far parte della cultura popolare slovena. A prima vista le sue opere e il popolo sloveno parlano due lingue diverse per unire le loro voci nella leggenda.

La storia delle popolazioni slovene lungo i confini occidentali è di frequente stata intrecciata con quella italiana; il paese vicino ha suscitato più volte interesse o rabbia tra gli sloveni. Il fatto che alcuni chiamano una roccia in mezzo al mare nei pressi del castello di Duino "la roccia di Dante" o le ipotesi di Francesco Daksobler<sup>48</sup> sui ritiri estivi dei patriarchi di Aquileia, insieme agli ospiti, nel castello di Tolmino, sotto la loro giurisdizione o varie segnalazioni di un messaggero del senato veneziano nella seconda metà del Quattrocento in cerca di luoghi adatti a costruire delle fortificazioni protettive, non provano la permanenza del poeta in quei luoghi, ma sono voci abbastanza forti da far entrare Dante in un racconto/leggenda slovena.

Nell'alto Goriziano, in mezzo ai tenebrosi burroni, lì dove il fiume Tolminka confluisce nell'Isonzo, c'è una grotta comunemente chiamata 'Zaloška jama', perché si trova nei pressi di un piccolo insediamento, Zalog, conosciuta anche come 'Dantova jama' (la grotta di Dante). Non si sa esattamente da quando gli abitanti presero a chiamarla così. Il nome incuriosì parecchie persone: già nel Quattrocento girarono le voci su di un possibile soggiorno del poeta. Non s'è mai arrivati a conclusioni certe, ciononostante le allusioni continuano ad alimentare la leggenda. Il presunto ospite di Dante, il patriarca di Aquileia, Pagano della Torre (1318-1332), avrebbe avuto l'abitudine di passare le estati lontano dal mare, tra i monti sloveni. Dante avrebbe così avuto l'occasione di godersi la suggestività dei luoghi. Risulta poco probabile che Pagano, ghibellino, abbia potuto dare ospitalità ad un avversario politico. Il popolo sloveno, non conoscendo la storia italiana, ignorò il fatto. C'era anche Enrico III, conte di Gorizia, guelfo come Dante, che avrebbe potuto dare rifugio al poeta nel castello di Duino<sup>49</sup>, non lontanissimo dalla grotta.

48 FRANCESCO DAKSOBLER, *Ipotesi sulla presenza di Dante nella Slovenia*, in *Dante i slavenski svijet*, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti 1984, pp. 81-83.

49 Lo alluse RAJKO PERUŠEK in *Ljubljanski zvon*, 20, 1900, pp. 314-316 servendosi di

Nel Quattrocento il senato veneziano mandò Jacopo, figlio di Valvasone di Maniago, ad ispezionare l'alto Goriziano, volendo costruire dei fortini contro le incursioni turche. La bellezza dei monti e delle valli colpì Valvasone:

[...] luogo nei tempi estivi molto dilettevole, per la bellezza et copia incredibile di fontane e fiumi limpidissimi et sani, per l'aria saluberrima, per l'altezza dei monti, et profondità spaventosa delle Valli, per li passi strettissimi et novità del Paese, il quale tenendo molto del barbaro, accompagna perciò con l'orrore del sito una graziosa vista di campagne, di rivi et di terre grasse et ben coltivate<sup>50</sup>.

Egli immaginò di vedere i luoghi danteschi, descritti nel *Purgatorio*, canto XXVII, versi 85-87:

Eravamo tutti e tre allotta,  
io come capra ed ei come pastori  
fasciati quinci e quindi dalla grotta.

E nell'*Inferno*, canto XXXIV, versi 127-13:

Luogo è là giù da Belzebù remoto  
tanto quanto la tomba si distende,  
che non per vista, ma per suono è noto  
d'un ruscelletto che quivi discende  
per la buca d'un sasso, ch'elli ha roso,  
col corso ch'elli avvolge, e poco pende.

Durante la visita della 'Zaloška jama' gli sembrò di distinguere il nome di Dante su una roccia – così pensò di aver trovato un'ulteriore prova del suo soggiorno. Ormai convinto della permanenza dantesca nell'alto Goriziano nella biografia di Pagano scrisse:

Col Pagano dimorò con molta soddisfazione Dante per buon tempo, et con lui frequentò sovente la bella contrada di Tolmino, castello situato nei monti Norici sopra Cividale del Friuli da 28 miglia; [...] in questo sito sì mirabile, che par nato per speculazione dei filosofi e poeti, si tiene, che Dante scrivesse a compiacenza di Pagano alcune parti delle sue Cantiche, per

---

fonti tedesche.

50 SIMON RUTAR, *Zgodovina Tolminskega*, Gorica, Hilarijanska tiskarna 1882, p. 226.



aver li luoghi descritti in esse molta corrispondenza con questi: et a questa credenza consente uno scoglio posto sopra il fiume Tolmina, chiamato fin al dì d'oggi "Sedia di Dante", nel qual luogo la fama di mano in mano ha conservato memoria, ch'egli scrivesse anche della natura dei Pesci<sup>51</sup>.

Nacque una leggenda che intrigò gli studiosi italiani e intrattenne gli sloveni. Alcuni studiosi cercarono di dimostrare gli errori storici grossolani alla base della leggenda o le sue conseguenze (Javornik, il Monte degli aceri presso Postumia<sup>52</sup>). Daksobler invece ipotizza, per comprovare il soggiorno dantesco in Slovenia, che si tratti di un altro monte, Jalovnik (il Monte sterile):

[...] una montagna imponente, tutta rocciosa, che si trova proprio alle spalle di Tolmino, dalla parte della "Grotta di Dante", che non avrebbe potuto non colpirlo con la sua mole e che nel poema rende assai più efficace l'immagine di quella terzina che non Javornik col suo manto verde<sup>53</sup>.

Abate Bianchi<sup>54</sup>, viceversa, ostile agli sloveni scrisse: «[...] i barbari di Tolmino non erano degni di aver in mezzo a loro e poter guardare un poeta così grande com'era Dante»<sup>55</sup>. Esaminando i documenti a sua disposizione si rese conto che la sosta slovena non fu reale, ma frutto di fantasia e di errori. Nella Vita dei pontefici, Platina narrò di un passaggio di Dante da Firenze a Forum Julii (Friuli) invece di Forum Livii (Forlì). L'evidente errore fu riportato da Giovanni Candido nei *Commentari Aquilejesi* nel 1521 e in seguito ripreso da molti altri cronisti e ricercatori. In tutto ciò il popolo rimase insensibile alle dispute scientifiche, non di rado travolte dalle passioni politiche, e si tenne gelosamente la sua leggenda.

Si tratta di un racconto molto semplice che narra la vita di tutti i giorni dei contadini e pastori a Tolmino e nei dintorni, di Ančka Mlinska e di suo fratello Maticšek che alle scuole goriziane preferisce la vita contadina alla quale in fin fine si dedica senza dimenticare ciò che gli è stato insegnato nelle scuole. Chiamato a fare il servizio militare

---

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Già i commentatori di certe edizioni veneziane dell'inizio del Cinquecento collocano il monte Tambernich in Slovenia anche se si tratta del monte appenninico Tamburra.

<sup>53</sup> DAKSKOBLER, op. cit., p. 83.

<sup>54</sup> ABATE BIANCHI, *Del preteso soggiorno di Dante in Udine ed in Tolmino*, Udine, 1844.

<sup>55</sup> DAKSKOBLER, op. cit., p. 81.

s'incammina verso Trieste e Pola. Durante il viaggio si ferma nel Castello di Duino. Il racconto stranamente abbraccia tutti i luoghi della presunta permanenza di Dante in Slovenia come se volesse, inconsciamente, confermarne la veridicità. All'inizio del racconto Ančka riassume in parole povere la leggenda:

[...] naš stari oče so nam pravili<sup>56</sup> [...] il nostro nonno era solito raccontarci che né le streghe né altre fattucchiere non dimorarono qui, bensì un uomo santo, un eremita<sup>57</sup>. In quel tempo quando da noi iniziò a diffondersi la giusta fede; mio fratello Matic invece ha detto di aver letto nei libri che quell'uomo non era un eremita ma un poeta dall'Italia, di nome Dante Alighieri, il quale si era innamorato di una donzella nobile; l'accaduto insieme ad un poema scritto in onore dell'amata, gli costò l'espulsione e l'esilio. Si ritirò dall'Italia, attraverso i monti veneziani al di là dell'Učan venne qui, a Tolmin, dove visse quasi sei mesi. Nel suo poema cantò qualcosa con le nostre parole – gli italiani non le capiscono e dicono che sono una berla – perché l'allontanamento dalla patria lo rese triste, egli descrisse l'inferno in quel canto.

Il racconto presenta un Dante 'sloveno' che segue i canoni sloveni: le sue vicende collegate a quelle slovene, la ricca e complessa storia italiana intrecciata alle semplici faccende nostrane. Perché Dante? Possiamo solo tentare di insinuare qualche risposta. La fama del poeta certamente sfiorò presto i territori confinanti, sempre attenti e aperti ai cambiamenti italiani per curiosità, interesse, paura, dovere. Le parti meno isolate del popolo sloveno, almeno in parte, si rendevano conto della situazione nazionale, aspettavano innovazioni, le cercavano senza mai avere forza di applicarle. Agire attraverso il divino poeta era un'occasione irripetibile, da non perdere. All'improvviso la possibilità di trattare, anche se attraverso gli occhi sloveni, un gigante della letteratura mondiale! Gli artisti sloveni a lungo portarono il fardello del vate-maestro da seguire, portandone tutte le conseguenze, positive e negative. Dante per la sua complessità e grandezza, senz'altro, fu capito da un esiguo gruppo di persone, ma la sua figura

---

<sup>56</sup> *Prijatelj*, Celovec, 1855, conservato nella Biblioteca nazionale universitaria a Lubiana, I U 24463 (1855).

<sup>57</sup> *Tolminski zbornik*, Edizione skupnost riporta la notizia di F. Coronini secondo la quale il grande poeta trascorreva le notti nel castello di Tolmin, tra i cavalieri e le dame, nella grotta passava invece le giornate. Così il luogo ebbe il suo nome. Pare che Dante fosse spesso visto al crepuscolo davanti alla grotta, vestito di rosso.

venne utilizzata per scopi didattici. L'acculturazione slovena non è forse iniziata prima e non è forse più ricca di come si pensasse?

Vorrei concludere la mia escursione attraverso 'Dante sloveno' con una digressione tutta nostra, che riguarda quella particolare categoria grammaticale del numero che rende unico il gradimento di un testo poetico. La lingua slovena, considerata arcaica, presenta, rispetto a tutte le altre lingue slave, un'importante particolarità: il duale. Rado Lenček, linguista sloveno-americano, per anni ha studiato le possibilità espressive del duale. Nelle sue ricerche è arrivato alla conclusione che il duale appare maggiormente nei pronomi personali e nei verbi dove oltre ad un'informazione grammaticale sono impliciti altri significati, come l'alleanza, un rapporto intimo, un'azione o un'intenzione comune a due persone. Da qui la sua affermazione che il duale è un mezzo particolarmente efficace nella poesia lirica. Ne ha avuto la conferma analizzando la poesia d'amore. Dane Zajc, un poeta moderno, sostiene: è molto difficile parlare della lingua in maniera razionale perché essa rappresenta un segmento molto intimo e profondo di noi stessi. Inoltre i primi ricordi che una persona ha abitualmente sono legati alla figura della madre, ed ecco il primo duale della nostra vita: "jaz in ti"<sup>58</sup>.

Quale può essere la percezione slovena di alcuni versi danteschi se si prendono in considerazione le particolarità linguistiche? La risposta è rinchiusa in una sola parola: privilegiata perché consona al particolare senso linguistico sloveno. I versi danteschi memorabili di Francesca da Rimini e di Paolo rimangono un canto d'amore al quale il duale dà una forza espressiva unica. Il rapporto tra i due è indubbiamente esclusivo – lui e lei, la loro complicità ingenua ricusa tutti gli altri. I pronomi personali e i verbi mascherano un significato più profondo, a volte chiaro, a volte leggermente velato. Il lettore sloveno rimane colpito dai versi semplici e splendidi che sfruttano con maestria le straordinarie possibilità linguistiche rendendo l'opera 'immortale' anche nelle traduzioni slovene.

*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*

---

58 DANE ZAJC, *Poezija*, Ljubljana, MK 1987.

## BIBLIOGRAFIA

- ABATE BIANCHI, *Del preteso soggiorno di Dante in Udine ed in Tolmino*, Udine 1844.
- DANTE ALIGHIERI, *Božanska komedija*, prevedel Andrej Capuder, Trst, ZTT 1991.
- DANTE ALIGHIERI, *Pekel*, prevedel Alojz Gradnik, Ljubljana, MK 1959.
- DANTE ALIGHIERI, *Božanska komedija*, Izbor, Ljubljana, MK 1985.
- ŠTEFAN BARBARIČ, *Ideje humanizma v delih slovenskih protestantov*, SR, 24 (1976), 4.
- ARNALDO BRESSAN, *Dante in sloveno*, Udine, Istituto di lingue e letterature dell'Europa Orientale, 1990.
- MATIJA ČOP, *Pisma in spisi*. Ljubljana, MK 1983.
- Dante i slavenski svijet*, Zagreb, Jugoslovenska akademija znanosti i umjetnosti 1984.
- Dom in svet*, Ljubljana, tra il 1910-1925. *Kritična pisma*, Klagenfurt, Slovenski glasnik 1867-68.
- JAKOB JEŽ, *Brižinski spomenik*. Trst, Mladika/Valecchi 1994.
- MILKO KOS, *Codices aetatis mediae manu scripti qui in Slovenia reperiuntur*. Manoscritto n° 334, Ljubljana, NUK. *Časopis za zgodovino in narodopisje*, Maribor, Obzorja 1993.
- BORIS PATERNU, *Konstituiranje slovenske poezije*, Obdobja, 2, Ljubljana.
- SILVIO PELLICO, *Le mie prigioni*, Milano, Arnoldo Mondadori editore 1986.
- TONE PERČIČ, *Dante pri Slovencih*, Ljubljana, Slovenska matica 1996.
- MARIJA PIRJEVEC, *Na pretoku dveh literatur*, Trst, ZTT 1992.
- FRANCE PREŠEREN, *Poezije*, Ljubljana, Prešernova knjižnica 1952.
- FRANCE PREŠEREN, *Poesie*, Comune di Kranj, 1998.
- Prijatelj*, Celovec, 1855.
- ALOJZIJ RES, *Dante 1321-1921*, Ljubljana, Kleinmayr-Bamberg 1921.
- SIMON RUTAR, *Zgodovina Tolminskega*, Gorica, Hilarijanska tiskarna 1882.
- JOSIP STRITAR, ZD, 6, Ljubljana, DZS 1955.
- A. J. P. TAYLOR, *La monarchia asburgica*. Milano, Arnoldo Mondadori editore 1985.
- Tolminski zbornik*. Ed. Skupnost.
- JOŽE TOPORIŠČ, *Slovenski jezik 2*. Maribor, Obzorja 1966.
- SREČKO VILHAR, *Dante 1265-1965*, Študijska knjižnica v Kopru. Od 700 – letnici pesnikovega rojstva.
- DANE ZAJC, *Jezik iz zemlje*, Ljubljana, CZ 1961.

*Lectura Dantis 2003*

a cura di Anna Cerbo



VINCENZO JACOMUZZI

## LA FINE DEL TEMPO NEI CIELI DI DANTE

Dire l'indicibile: questo è il problema. Rappresentare in modo concreto, visibile e attraverso le parole, non più o non solo per allegoria, il mondo ultimo dello spirito: questo l'ossimoro, questa la potenza e l'impotenza di Dante *scriba Dei*, cioè soprattutto del Dante del *Paradiso*. Qui appunto leggiamo il noto verso che riassume la difficoltà e l'ineffabilità di «quella materia ond'io son fatto scriba» (canto X, 27)<sup>1</sup>.

A questo è da attribuire il costante richiamo nella terza cantica all'impossibilità di riferire la propria esperienza, nel continuo gioco al ribasso dall'esperienza alla memoria alla trascrizione. Si comincia dai celebri versi del proemio paradisiaco (I, 4-9):

Nel ciel che più de la sua luce prende  
fu' io, e vidi cose che ridire  
né sa né può chi di là sù discende;  
perché appressando sé al suo disire,  
nostro intelletto si profonda tanto,  
che dietro la memoria non può ire.

E proseguirà senza soluzione di continuità lungo tutta la cantica, fino agli altrettanto celebri versi del canto XXXIII (vv. 67-72):

O somma luce che tanto ti levi  
da' concetti mortali, a la mia mente  
ripresta un poco di quel che parevi,  
e fa la lingua mia tanto possente,  
ch'una favilla sol de la tua gloria  
possa lasciare a la futura gente.

---

<sup>1</sup> Citiamo il testo dantesco, qui e in tutto l'articolo, secondo l'Edizione Nazionale della Società Dantesca Italiana a cura di G. Petrocchi, Milano 1966.

Si potrebbe, si dovrebbe parlare di una “poetica dell’impotenza poetica”, con i suoi stilemi retorici e sostanziali: «Attraverso il *topos* dell’ineffabile, dunque, è acquisita sino in fondo quella coscienza dell’inadeguatezza tra il ‘fatto’ e il ‘dir’ che rinvia alla possibilità generale della *Commedia* di legittimarsi e costituirsi come supremo esemplare di un uso non mimeticamente rappresentativo, ma conoscitivo e giudicante del linguaggio poetico»<sup>2</sup>.

Così certa critica cerca di nobilitare e giustificare ciò che altra critica ritiene in realtà il fallimento gnoseologico del poema dantesco.

Impotenza ad esprimere, perché «trasumanar significar per verba non si poria». E questo segna, fin dall’inizio, la differenza, il discrimine rispetto all’*Inferno* e al *Purgatorio*.

A consentire il concepimento intellettuale di tale impresa, è vero, contribuisce quella continuità, quella contiguità fra fisica e metafisica che è “privilegio” della cultura medievale. Il viaggio “all’eterno dal tempo” si inserisce nell’ordinata, gerarchica struttura della concezione cristiana del mondo così come era tracciato dalla cultura scolastica, e tuttora presente in tanta lettura popolare del religioso.

A questo si riferisce Silvio Pasquazi nel titolare appunto *All’eterno dal tempo* la sua ormai classica raccolta di saggi danteschi. Qui leggiamo infatti, proprio nella pagina d’apertura e a proposito del significato anagogico della *Commedia*: «il senso anagogico è quello che si ottiene trasvalutando le cose narrate, per contingenti che siano, sul piano dei valori eterni, dove le cose del tempo e della creazione rivelano la loro connessione con la verità assoluta da cui traggono l’essere e a cui tendono come a ultimo fine». E poco dopo aggiunge: «La tensione affettiva e intellettuale del poeta procede dalla servitù alla libertà, dal contingente all’assoluto, dal tempo all’eterno»<sup>3</sup>. Che così parafrasa e interpreta i versi del canto XXXI, 37-39:

io, che al divino da l’umano,  
a l’eterno dal tempo era venuto,  
e di Fiorenza in popol giusto e sano.

Così Dante sintetizza il proprio pellegrinaggio nel momento in cui ha raggiunto la meta, l’Empireo, unico luogo della perfezione eterna. La tensione affettiva e intellettuale, l’*itinerarium mentis in Deum*, raffigura dunque il vero significato del viaggio oltremondano di Dante, che si risolve in una contrapposizione, anzi, in un passaggio

---

2 ANGELO JACOMUZZI, *L’imago al cerchio*, Milano, Franco Angeli 1995.

3 SILVIO PASQUAZI, *All’eterno dal tempo. Studi danteschi*, Roma, Bulzoni 1985.



dal tempo terreno all'eternità del Paradiso, che è trascendenza del contingente in assoluto. Una distanza incommensurabile che solo una miracolosa *superinfusa* grazia divina (così la definisce Cacciaguida) può rendere possibile a chi ancora vive.

Due "smisurate" similitudini la esprimono, che proprio nel segnare la distanza dal mondo materiale palpitano dell'emozione sbalordita di affetti terreni. La prima, nel canto XI del *Purgatorio*, ai versi 100-108:

Non è il mondan romore altro ch'un fiato  
di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi,  
e muta nome perché muta lato.

Che voce avrai tu più, se vecchia scindi  
da te la carne, che se fossi morto  
anzi che tu lasciassi il 'pappo' e 'l 'dindi',  
pria che passin mill'anni? Ch'è più corto  
spazio a l'eterno, ch'un muover di ciglia  
al cerchio che più tardi in cielo è torto.

La seconda, come noto, negli ultimissimi versi del poema, canto XXXIII, 94-96:

Un punto solo m'è maggior letargo  
che venticinque secoli a la 'mpresa  
che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.

Un solo infinitesimo istante d'eternità è spropositatamente maggiore a venticinque secoli di tempo mitico.

Il tempo è dunque indubbiamente una delle misure fondamentali dell'eccezionale esperienza dantesca, e una delle strutture portanti della sua rappresentazione del mondo. E d'altra parte, come potrebbe non esserlo? Il tempo e lo spazio, l'incommensurabile distanza fra spazio e tempo terreno, e spazio e tempo dell'eternità.

Non a caso, a fare da cardine fra tempo ed eternità, a sancire la fine del tempo con le sue verità effimere nell'eternità delle verità divine, è il sommo mistero che Dante intuisce al culmine della propria esperienza mistica, cioè la visione, la comprensione del mistero dell'incarnazione di Cristo, pilastro e garanzia ontologica di ogni fede cristiana. Sono tra le ultime terzine del poema (XXXIII, 127-138):

Quella circolazion che sì concetta  
pareva in te come lume riflesso,

da li occhi miei alquanto circunspetta,  
dentro da sé, del suo colore stesso,  
mi parve pinta de la nostra effige:  
per che 'l mio viso in lei tutto era messo.

Qual è 'l geomètra che tutto s'affige  
per misurar lo cerchio, e non ritrova,  
pensando, quel principio ond'elli indige,  
tal era io a quella vista nova:  
veder voleva come si convenne  
l'imago al cerchio e come vi s'indova.

Spazio e tempo. Le due dimensioni procedono indivisibili nella riflessione dantesca. Anzi, nella sua analisi filosofica il primo rilievo, la prima definizione del tempo viene data proprio attraverso considerazioni di spazio. Nel *Convivio* leggiamo infatti che il «tempo è numero di movimento, secondo prima e poi», e più precisamente «il tempo è numero di movimento celestiale (il primo Mobile), lo quale dispone le cose di qua giù diversamente a ricevere alcuna informazione».

Dunque, l'intera creazione e il suo procedere è "tempo". Tempo come "movimento" e "cangiamento": anche in questo Dante segue esattamente le indicazioni della *Fisica* di Aristotele. Il tempo come "movimento celestiale", al punto che potremmo leggere come indicazioni di tempo ogni rilievo e riferimento astronomico, e quindi soprattutto concentrate nella cantica del *Paradiso*.

Non è qui il caso di riprendere, per approfondirlo e precisarlo, tutto il dibattito scientifico-filosofico della cultura scolastica: basti sapere che Dante si pone con piglio da teologo come interlocutore in un dibattito accesissimo di quella cultura, cui partecipano, sulla scorta di Aristotele, Platone e Averroè, tutti i grandi maestri: da Agostino a Boezio, da Alberto Magno al Tommaso d'Aquino del *De tempore*. Accenno soltanto alla posizione di Bonaventura da Bagnoregio, poiché è l'autore il cui *Itinerarium mentis in Deum* più Dante ha presente. Questione centrale: il rapporto fra Dio e il tempo. Tempo creato e finito, o tempo coincidente con l'eternità di Dio. E Bonaventura, come Agostino, sostiene che Dio abbia creato il tempo, luogo del mutabile e del corruttibile, mentre la divinità è fuori dal tempo. Ed è questa indubbiamente la posizione di Dante: il *magno volume* in cui da sempre sono compresenti tutte le realtà di tutti i tempi, è un libro che poggia sulle mani di Dio, esterne a lui, all'eternità dell'Empireo e della felicità assoluta dei beati.

Ma si tratta di questioni teologico-filosofiche che qui non vogliono

occupare il ruolo di protagonista. Torniamo al tempo, come struttura ideologico-concettuale della *Commedia*, e del suo rapporto con l'eternità dell'oltremondo.

Certo, il tempo è presente già nell'*Inferno*. Ma lì la realtà descritta è ad un livello subumano, magmatica come il nucleo incandescente dell'entroterra, e il senso dell'eternità sembra più proporre un protrarsi all'infinito di condizioni che vivono nella concretezza del tempo. È un succedersi concitato di avvenimenti dolorosi, macabri, strazianti. E l'orizzonte è sempre solo quello della vita terrena ormai lasciata e intravista ancora grazie alla virtù profetica. Ma in questo affollarsi di figure e situazioni, il tempo continua a muoversi e intervenire in un presente eterno ma cangiante: movimento e cambiamento, "misure" del tempo, presiedono alla vita del regno, e cominciano a proporre la contrapposizione con la "quiete", "misura" dell'eternità. Il tempo prepara cambiamenti significativi all'*Inferno*: basti pensare al ricongiungimento con il corpo dopo il giudizio universale, che determinerà stravolgimenti di paesaggio, come nell'esempio a caso della selva dei suicidi.

E altre rare schegge di eternità: il meccanico alitare e manducare di Lucifero, l'incombente oscurità nelle arche degli eretici.

Il Purgatorio, ovviamente, esiste nel tempo, e solo nel tempo. E nel movimento. È passaggio in una valle di lacrime, il presente, in cui si pagano le colpe terrene, il passato, per giungere alla beatitudine eterna, il futuro. E l'attesa, la stasi, l'apparente quiete è "punizione di tempo", non certo beata contemplazione della divinità. Ma tutto questo è risaputo.

Dunque, se voglio leggere in Dante il tempo in rapporto all'eternità, cioè la sua fine, devo tornare al Paradiso. Dove sarà opportuno precisare subito che parlare di Paradiso significa parlare di *Empireo*. Lì è vera eternità, che coincide con perfetta beatitudine e eterna quiete, con l'assoluta verità, con il definitivo significato di ogni cosa. Lì, è vero, il tempo apporterà ancora dei cambiamenti, ma saranno minimi, non di qualità, e Dante vi accenna solo di sfuggita. Saranno i pochi scranni ancora vuoti nell'anfiteatro celeste, preannuncio appunto della fine dei tempi: Beatrice così infatti dice a Dante nel momento del primo sguardo all'anfiteatro celeste (XXX, 128-132):

[...] Mira  
quanto è 'l convento de le bianche stole!  
Vedi nostra città quant'ella gira;  
vedi li nostri scanni sì ripieni,  
che poca gente più ci si disira.

E sarà il ricongiungimento con i corpi che non comporterà significativa modificazione alla realtà dei beati.

Empireo come unico vero assoluto paradiso. Empireo come unica eternità. E se nell'ascesa di cielo in cielo Dante ha incontrato le diverse schiere di beati disposte a parlare in termini di tempo e del tempo terreno, questo, lo sappiamo, è funzionale ai limiti umani di Dante ancora vivo, perché agli uomini bisogna parlare secondo codici "fisici", altrimenti non capiscono. Quindi, in termini di tempo. Così come vengono attribuiti a Dio *e piedi e mano* (cfr. *Paradiso* IV, 40-48).

Molte funzioni e molti aspetti assume il rapporto fra eternità e tempo in tutta la *Commedia*, e soprattutto, come sto cercando di evidenziare, nel *Paradiso*. Cesare Vasoli ne propone un validissimo esame nella corrispondente voce della *Enciclopedia dantesca*, riassumendo tanti eccellenti saggi, da quelli del Nardi a quelli del Ghisalberti.

Abbiamo già accennato alla principale questione concettuale, quella sulla creazione del tempo e sulle sue determinazioni: movimento, cambiamento, prima e poi. Dal rapporto fra tempo ed eternità discendono numerose considerazioni e convinzioni dantesche, che diventano strutture del suo fare poetico. La visione provvidenzialistica della storia, ad esempio, che compie nel tempo il disegno divino. Da qui deriva la partizione cronologica e quasi millenaristica del mito di un passato giusto e felice, della corruzione del presente, e della profezia di un futuro in cui l'intervento di Dio darà un senso all'intera evoluzione dell'umanità. La fine del tempo è compimento, realizzazione ed esaurimento delle cose che vivono nel tempo: anche della Fede e della Speranza.

La stessa lettura della *Commedia* come libro profetico, come poema sacro dell'annuncio di tempi nuovi, si fonda sull'intervento di una conoscenza assoluta (eterna) contrapposta all'ignoranza di chi agisce nel contingente terreno (tempo). È questa che permette la costante sequela di profezie che si fanno trama sempre più fitta del racconto, man mano che ci si alza di cielo in cielo.

E già nelle profezie varie si manifesta la predisposizione, quasi l'ossessione dantesca di "quantificare" il tempo nella sua finitezza. Tutta l'opera è costellata da precise indicazioni di tempo, di volgere d'anni. Un esempio eccellente ed esaustivo è quello dei canti di Cacciaguida. Ma si tratta comunque di caratteristica costante, fin dai primi canti infernali.

Il momento più "clamoroso" e opportuno, nel discorso che vengo facendo, è però quello del canto XXVI del *Paradiso*, con l'intervento del

gran padre Adamo. Nella richiesta sull'età del mondo è implicito il concepimento di quella fine del mondo che anima, appunto, tante profezie dantesche, con il provvidenziale e definitivo intervento di Dio: complementari alle precisazioni di Adamo, in quest'ottica, sono gli immediati annunci di san Pietro (canto XXVII) e poi di Beatrice (e siamo già nell'Empireo, canto XXX).

E potremmo continuare a lungo. Ma il tempo concesso è breve. Ed è ora di vedere il tempo dal punto di vista di Dio, dal punto di vista dell'eternità, unica dimensione della verità. Il tempo che coincide con l'atto della creazione: canto XXIX, vv. 10-21.

Il tempo che porta con sé la morte. «Gran segreto è la vita, e nol comprende che 'l momento estremo», dice l'Adelchi manzoniano morente. E Leopardi discanta: «A me, se di vecchiezza / la detestata soglia / evitar non impetro, / quando muti questi occhi all'altrui core, / e lor fia vòto il mondo, e il dì futuro / del dì presente più noioso e tetro, / che parrà di tal voglia? / Che di quest'anni miei? Che di me stesso? / Ahi pentirommi, e spesso, / ma sconsolato, volgerommi indietro».

Misura primaria e fondamentale del tempo è la morte, la propria morte. E quindi la durata della vita, della propria vita. Questo è il concetto che spira da tutta la nostra tradizione, non solo letteraria. Anche quando il senso della fine del tempo coinvolge e travolge l'intera storia umana, questa viene sempre riportata alla condizione individuale. Lo leggiamo in Foscolo, nel grandioso finale dei *Sepolcri*. Lo leggiamo anche e ancora in Leopardi, il più sensibile alla "globalizzazione" del tempo per poi riportarla sempre alla propria esperienza esistenziale:

Ecco è fuggito  
il dì festivo, ed al festivo il giorno  
volgar succede, e se ne porta il tempo  
ogni umano accidente. Or dov'è il suono  
di que' popoli antichi? Or dov'è il grido  
de' nostri avi famosi, e il grande impero  
di quella Roma, e l'armi, e il fragorio  
che n'andò per la terra e l'oceano?  
Tutto è pace e silenzio, e tutto posa  
il mondo, e più di lor non si ragiona.  
Nella mia prima età, quando s'aspetta  
bramosamente il dì festivo, or poscia  
ch'egli era spento, io doloroso, in veglia,  
premea le piume.

(dalla *Sera del dì di festa*)

Questa centralità dell'uomo, conquista definitiva della modernità, giunge fino a noi, fino al Novecento come una delle poche convinzioni e prospettive costanti che sopravvivano al relativismo delle conoscenze. Convinzione inevitabile, ma a volte pericolosa, addirittura nefasta, quando porta a confondere il proprio tempo biologico con il tempo esterno e grande della Storia:

Capiscimi: nei miliardi dei secoli passati e futuri io non so trovare evento più importante della mia morte. E tutte le carneficine e derive di continenti e scoppi di stelle sono soltanto canzonetta e commedia al confronto di questo minuscolo e irripetibile cataclisma, la morte di Marta. Cosa non farei per ritardarlo di un attimo. La puttana, la spia, l'aguzzina. E chissà che non l'abbia già fatto.

così dichiara disperata la Marta di Bufalino, in *Diceria dell'untore*.

Prendo a caso esempi comunque significativi. Il sogno del tenente Drogo di Buzzati. L'invecchiamento del principe di Salina. Il tempo dal punto di vista dell'uomo. Unico punto di vista possibile. Che coinvolge e a volte travolge nel nichilismo i destini dell'intera umanità. Come se l'alternativa fosse solo la rimozione del tempo stesso.

Bene. Ma esiste anche il tempo dal punto di vista di Dio, quindi dal punto di vista dell'eternità e della verità. Ed è quello che Dante fornisce proprio dal Paradiso, dalla prospettiva alta in cui il mondo è ridotto alla lontana aiuola che ci rende tanto feroci.

Ci sono alcuni versi rivelatori, eppure trascurati dalla critica. Forse per la loro troppa evidenza, per cui ho il timore che il mio rilievo sia da attribuire più ad ingenuità che ad altro. In ogni caso: mi ha stupito percorrere i più noti commenti al testo dantesco, e notare l'assenza di un qualche cenno anche solo retoricamente denotativo. Siamo nel canto XVI. Il meno frequentato tra i canti di Cacciaguida, forse perché schiacciato fra le somme tensioni affettive, ideologiche e poetiche dei grandi classici canti XV della Firenze sobria e pudica e XVII della profezia ultima dell'esilio dantesco; forse perché apparentemente obsoleto per il lungo elenco, la lunga rievocazione delle antiche famiglie fiorentine.

Qui Cacciaguida, prendendo a pretesto il decadere delle città, trova parole folgoranti per definire la relatività delle cose umane, l'evidente e fatale limitatezza del loro tempo (*Paradiso* XVI, 73-81):

Se tu riguardi Luni e Orbisaglia  
come son ite e come se ne vanno

di retro ad esse Chiusi e Sinigaglia,  
udir come le schiatte si disfanno  
non ti parrà nova cosa né forte,  
poscia che le cittadi termine hanno.

Le vostre cose tutte hanno lor morte,  
sì come voi; ma celasi in alcuna  
che dura molto, e le vite son corte.

Il tempo e l'eternità, dal punto di vista di Dio. Il punto di vista che appiattisce il tempo di tutto, annullato nella prospettiva dell'eternità. E che resta a noi come lampante lezione sulla relatività della nostra umana, troppo umana percezione del tempo.

*Università degli Studi di Santiago de Compostela*





MARIA CICALA

## «DONNA È GENTIL NEL CIEL»: ITINERARIO VERSO MARIA NELLA *COMMEDIA*

### I. "GEOGRAFIA" MARIANA NELLA *COMMEDIA*

Dare avvio a una riflessione sull'itinerario di Dante a Maria nella *Commedia* comporta certamente un notevole disagio, dal momento che molte, ovvero troppe sono le ottiche percorribili e per di più spesso si intersecano insidiosamente. Sembrerebbe certamente opportuno – cosa che ho tentato di fare – in prima istanza verificare, quantitativamente e qualitativamente (il «quanto» e il «quale»), e soprattutto con rigore sistematico, per evitare di ripetere genericamente cose ormai note a tutti, la presenza di Maria nella *Commedia*; ma già questa operazione, in apparenza semplicissima, non lo è poi tanto. Infatti subito si prende atto del particolare rapporto quantità-qualità, data la polivalenza<sup>1</sup> delle singole occorrenze nella *Commedia*.

---

<sup>1</sup> Boccaccio nelle *Esposizioni* parla di *polisemia*, non a torto visto ciò che Dante stesso suggerisce ai suoi lettori nel *Convivio* e nell'*Epistola a Cangrande*, dettando la plurivalenza della sua scrittura. Tra gli studi sull'argomento vd. in particolare il capitolo dedicato da VINCENZO PLACELLA a *I presupposti biblici dell'esperienza cristiana e poetica di Dante: la particolare valenza esistenziale e spirituale della tropologia e dell'anagogia*, in «Guardando nel suo Figlio...». *Saggi di esegesi dantesca*, Napoli, Federico & Ardia 1990, pp. 63-124. Nell'*Esposizione allegorica a Inf. I* (GIOVANNI BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia*, a cura di Giorgio Padoan, Milano, Mondadori "Oscar classici" 1994 [1965], vol. 1, canto I (II), 18 e sgg.) Boccaccio definisce il «poema» dantesco un «libro *poliseno* [sic], cioè di *più sensi*», in linea con l'*Epistola a Cangrande*, 20 («*polisemos, hoc est plurium sensuum*»), che – suggerisce Padoan (ivi, vol. II, nota 18 al canto I (II), p. 788) – «tiene sotto gli occhi», avendola conosciuta però «priva della parte noncupativa». Dell'*Epistola* il certaldese omette il «*sive anagogicus*», annota Padoan (nota 19, *ibid.*), infatti parla di due sensi: «il primo [...] chiamasi "*litterale*", [...]. Il secondo [...] "*allegorico*" o vero "*morale*"» (BOCCACCIO, ivi, 18-19) e propone di conseguenza due tipi di *Esposizione*: *litterale* e *allegorica*; ma mi sembra che di fatto egli lasci intuire cosa intenda per *allegoria* (una *allegoria trifaria* in senso lato), quando nella sua spiegazione, attraverso un esempio («*In exitu Israel de Egypto...*»), egli definisce il «significato» della «*lettera*», quindi, nell'ordine: l'«*alligoria*», in senso stretto, il «*sensu morale*» e infine il «*sensu anagogico*» (ivi, 19-20), concludendo (ivi, 21) con una inequivocabile affermazione: «E così come *questi sensi mistici* sono generalmente per vari nomi appellati, *tutti nondimeno si possono appellare*

Accade inoltre di avvertire, nel testo dantesco o nei commenti, una presenza della *Donna del ciel* pure in qualche luogo in cui non è esplicitamente dichiarata, per esempio nel canto I dell'*Inferno*, che funge da prologo non solo all'intero poema, ma anche alla individuazione della presenza e dell'azione di Maria<sup>2</sup>.

La Vergine, la *Donna gentil del ciel* (*Inf.* II, 94), che «ad aprir l'alto amor volse la chiave» (*Purg.* X, 43), ha un ruolo determinante nell'avvio e nell'epilogo del viaggio dantesco, infatti – come annota Fallani<sup>3</sup> – è «al centro morale del poema»: la sua mediazione «preveniente» consente al *viator* di superare le remore iniziali del viaggio, che solo attraverso di Lei può culminare nella visione di Dio.

Eppure questa importante figura femminile non compare solo all'inizio e alla fine del poema, ma è sempre presente, sia pure in modo diverso, durante tutto il percorso, e quindi dall'*Inferno* al *Purgatorio*, dal *Purgatorio* al *Paradiso*.

Certo il modo in cui prende corpo, direttamente o indirettamente, questa presenza è strettamente condizionato dall'essenza e dalla consistenza delle tre cantiche, perché, come a suo tempo rilevava Petrocchi<sup>4</sup>,

ogni celebrazione mariologica, nella *Commedia*, deve essere originata ed espressa dal particolare momento dell'esperienza ascetico-mistica che il pellegrino subisce nel corso del suo viaggio nei regni dell'oltretomba

e quindi

un certo tipo di effusione patetica dell'amore verso la Madonna è estraneo alle occasioni (cioè alle varie 'stazioni' del viaggio)

---

“allegorici”, con ciò sia cosa che essi sieno diversi dal senso litterale, o vero istoriale».

2 Basta leggere gli antichi commenti a *Inf.* I per rendersene subito conto. Molto significativa in tal senso mi sembra l'*Esposizione allegorica* di Boccaccio a *Inf.* I, in particolare quando commenta i vv. 8 («ma per trattar quel *ben ch'ì vi trovai*») e 101 («...l' *veltro*»), in questo ultimo caso citando esplicitamente, più di una volta, la Vergine Maria [*Esp.* I (II), 167-168]. In effetti anche lo studio della presenza della Vergine nei commenti a *Inf.* I non andrebbe tralasciata.

3 Nella edizione della *Commedia* da lui curata, Milano, Classici BEN 1994 (1993<sup>1</sup>), nota a *Inf.* II, 94.

4 GIORGIO PETROCCHI, *Gli influssi della spiritualità duecentesca* [«Cultura e Scuola», 13-14 (gennaio-giugno 1965)<sup>1</sup>, pp. 663-674], in *Itinerari danteschi* (1969), Milano, Franco Angeli 1994, pp. 34-40 [40]. Vd. anche: MARIO APOLLONIO, *Maria Vergine*, vol. III dell'*Enciclopedia dantesca*, fondata da Giovanni Treccani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana 1971, pp. 835-839 e PETROCCHI, *La «Vergine Madre» di Dante*, «Quaderni del centro nazionale di studi cateriniani», 3 (1988), pp. 43-60.

via via descritte dal canto II dell'*Inferno* (*Donna è gentil nel ciel*) all'orazione di S. Bernardo [*Par.* XXXIII]; ma quando l'occasione lo pretende, Dante non ignora le forme della più ardente e tenera adorazione religiosa («il nome del bel fior ch'io sempre invoco / e mane e sera»<sup>5</sup> [*Par.* XXIII, 88]).

Ecco la prima ragione per la quale credo sia pienamente condivisibile la valutazione un po' severa, ma motivata, espressa sia da Petrocchi<sup>6</sup> che da Apollonio nei confronti di Chimenz<sup>7</sup>, il quale «si è pronunciato» sulla «estensione della spiritualità mariana» di Dante «in senso un po' limitativo», constatando «nel culto dantesco di Maria un minor peso delle "note umane e affettuose" rispetto a quelle che "ne celebrano il merito teologico, la grandezza, la magnificenza, la regalità, il trionfo"»<sup>8</sup>.

È infatti opportuno sottolineare che, come a mio avviso ha ben compreso il Boccaccio, in quella che mi piace definire "*lectura creativa in progress*" (penso in particolare alla sua «dolce» *Ave Maria*<sup>9</sup>), tra la *Domina dominarum* e la *Femina feminarum* non c'è e non può esserci frattura<sup>10</sup> (stando alla definizione dogmatica di

5 Il verso ha dato il titolo al bel recente contributo di BORTOLO MARTINELLI: «*Il nome del bel fior ch'io sempre invoco*» (PD 23, 88): *Dante e il nome di Maria*, «Studi Medievali e Moderni», 1 (2003), Parte I: *Temi danteschi. Atti della giornata di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, 10 / XII / 2001, a cura di Giorgio Pannunzio, pp. 5-148 [87-121].

6 PETROCCHI (*Gli influssi della spiritualità duecentesca*, cit., p. 40) scrive che Chimenz, come «tanta parte della critica dantesca», «ha voluto relegare la spiritualità dantesca» entro «limiti eccessivamente angusti», parlando di essa «come scarsamente ricolma d'un sentimento della Divinità in quanto Amore in senso affettivo, ma soltanto come "*amor Dei intellectualis*", e cioè nella visione del *vero in che queta ogni intelletto*, non nell'atto dell'amore del Creatore verso le creature e viceversa». In questo contesto PETROCCHI (*ibid.*), in particolare «per la valutazione che lo spirito di Dante dà ai due elementi della visione» [«visione sensibile e visione intellettuale», «creazione fantastica d'un mondo celeste» e «visione dell'essenza di Dio spiegata nell'ordine e nella ragione teologica che ad essa sono propri e che adempiono l'appagamento dello spirito dantesco»], rinvia al capitolo di CHARLES S. SINGLETON sulla *Sostanza delle cose vedute* (in *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino 1999, pp. 87-113), che richiama e spiega la «*fides quaerens visionem*», e quindi alla *Lettura del Paradiso dantesco*, proposta da ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI (Firenze 1963).

7 SIRO A. CHIMENZ, *Dante Alighieri*, in *Dizionario biografico degli italiani*, II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1960, pp. 433-434.

8 Cfr. APOLLONIO, op. cit., pp. 835-839.

9 «La dolce *Ave Maria* di grazia piena» recita il v. 1 del delizioso ternario boccacciano [*L'AVE MARIA*], che oggi si legge nell'edizione Mondadori ("Classici" 1992, poi "Oscar classici" 1999) delle *Rime* di BOCCACCIO, a cura di Vittore Branca, parte II, 41\*. Cfr. *infra*, I. 1.

10 Mi sembra interessante ricordare a tal proposito una immagine, mostrata dal catino absidale della chiesa di S. Maria in Monte d'Evio, sul Gargano, nella quale la

*Theotòkos*<sup>11</sup>), specialmente nella *Commedia*. In altri termini, per fare un

---

*Theotòkos* ostenta i seni con i quali l'ha nutrito al Cristo Pantocratore. *Pantocratore* (= onnipotente) è «un epiteto ellenistico attribuito a varie divinità. Presso i cristiani orientali, attribuito di Cristo “Signore del mondo”», in particolare «in quanto si determina, nell'arte bizantina, nell'omonimo motivo iconografico (il busto di Cristo ieratico e benedicente)». L'icona del «*Pantocrator* (l'Onnipotente o Signore dell'Universo) è presente nella maggior parte delle chiese bizantine, al centro della cupola principale». (Sull'argomento cfr. MARIA CICALA, *La «Theotòkos» nella letteratura umanistico-rinascimentale. Memoria biblica, tradizione letteraria e sensibilità individuale*, in *Memoria biblica e letteratura. Atti del Convegno internazionale «All'eterno dal tempo»*, a cura di Vincenzo Placella, Napoli, Università degli Studi di Napoli “L'Orientale” 2005, pp. 259-333 [294-295]). L'affresco del XIV secolo è singolare – commenta PIETRO AMATO (*Arte / Iconografia*, in AA.VV., *Nuovo Dizionario di mariologia*, a cura di Stefano de Fiores e Salvatore Meo, Milano, Edizioni S. Paolo 1986, pp. 124-139 [132]) – in quanto la madre di Dio «partecipa allo schema classico della *déesis* [in greco *δέσις*= preghiera, desiderio, bisogno], ma, trascurando gli accenti teologici, assume i toni di una più umile ed umana intercessione» [cfr. CICALA, *ibid.*]. Nella *Commedia* né l'uno, né l'altro aspetto si trascura: sono incastonati l'uno nell'altro.

11 Quanto alla definizione di *Theotòkos*, nel «corso di tutta la storia – scrive JAROSLOW PELIKAN (*Maria nei secoli*, Roma, Città Nuova ed. 1999, p. 71) – ma specialmente nei secoli IV e V, la categoria essenziale della riflessione su Maria è stato il paradosso Vergine e Madre, Madre umana di uno che era Dio, *Theotòkos*». Definizione coniata dalla cristianità orientale, il termine è tanto complesso quanto problematico: «non significa solamente “Madre di Dio”, come è stato di solito tradotto nelle lingue occidentali (*Mater Dei* in latino e quindi nelle lingue romanze, o *Mutter Gottes* in tedesco), ma più precisamente e completamente “colei che ha dato la vita a uno che è Dio” (di conseguenza *Bogorodica* e affini in russo e nelle lingue slave, e, più raramente, ma con maggior precisione *Deipara* in latino)». Quando «*venit plenitudo temporis* [verne la pienezza del tempo] – scriveva S. Paolo *Ad Galatas* (Gal 4, 4) – *misit Deus Filium suum factum ex muliere* [Dio mandò il suo Figlio, nato da donna]», parlando di Gesù «come essere pienamente umano», ritengo utile precisare con PELIKAN [ivi, p. 30]. Quello di Paolo (se si tiene conto che «l'epoca di composizione» degli scritti del Nuovo Testamento «non corrisponde all'ordine» nel quale, nella nostra Bibbia, come insieme di libri canonici, essi compaiono) è «il più antico accenno a Maria (anche se indiretto)». (Sull'argomento cfr. CICALA, op. cit., pp. 260-261). Il titolo di *Theotòkos*, «*genitrice di Dio*», attribuito a Maria, è stato legittimato da S. Cirillo e i padri Efesini (il concilio di Efeso è del 431. Sull'arg. cfr., sotto la voce *Madre di Dio*, la sezione dedicata a *Dogma, storia e teologia*, curata da SALVATORE MEO, nel *Nuovo dizionario di Mariologia*, op. cit., pp. 730-742 [734], ma anche i testi relativi al *Concilio di Efeso* e *Cirillo di Alessandria* in MARIA. *Testi teologici e spirituali dal I al XX secolo*, a cura della Comunità di Bose, Milano, Mondadori “Classici dello Spirito” 2001, pp. 217-227). A Efeso ebbe «definizione solenne» per quanto riguarda l'«essenza dottrinale», ma ebbe «formulazione verbale con valore dogmatico espressamente dichiarato con il Decreto di Calcedonia» (il Concilio di Calcedonia è del 451). A Efeso e Calcedonia la «preoccupazione» fu quella di «chiarire la legittimità e proprietà della *Theotòkos*, derivandola principalmente dalla verifica del fatto genetico» (cfr. MEO, op. cit., p. 739). La dottrina cirilliana e quindi dei padri Efesini fu «il più profondo tentativo di interpretazione dell'incarnazione del Verbo», con la «presentazione dell'unione, secondo l'*ipostasi* [= sussistenza e non sostanza o essenza] nel Verbo delle due nature» e con l'affermazione dello «scambio dei due attributi fra le due nature di Cristo». L'«unità» fra di loro avviene «nello stesso utero materno»; il Verbo, in quanto incarnato, «è

esempio concreto, la «dolce» mamma, *exemplum* di mansuetudine per gli iracundi nella terza cornice del *Purgatorio* (XV, 85-93), quella «donna» che preoccupata ritrova e “soavemente” si rivolge al Figlio nel tempio di Gerusalemme tra i dottori

Ivi mi parve in una visione  
estatica di sùbito esser tratto,  
e vedere in un tempio più persone;  
e una donna, in su l'entrar, con atto  
dolce di madre dicer: «Figliuol mio,  
perché hai tu così verso noi fatto?  
Ecco, dolenti, lo tuo padre e io  
ti cercavamo». [...]

quella donna è la stessa «Augusta» (*Par.* XXXII, 119), la stessa «Regina» (*Par. passim*), la stessa «donna del ciel» (*Par.* XXIII, 106) del *Paradiso* (cfr. *infra*), infatti è colei

che là sù vince, come qua giù vinse  
(*Par.* XXIII, 93)

che vince cioè lo splendore dei beati, come e perché in terra vinse ogni creatura per le virtù eccelse (tra le quali la dolce mitezza) ed è

[...] la faccia che a Cristo  
più si somiglia [...]  
(*Par.* XXXII, 84-85)

non solo per la «chiarezza» [ivi, vv. 86-87], quella che l'Ottimo<sup>12</sup>

---

nato da una donna», nato da una donna «non nel senso che la sua natura divina abbia avuto inizio dalla sua esistenza nella S. Vergine», ma perché «avendo unita a sé la umana natura secondo l'ipostasi, è nato da donna». Insomma la Vergine non ha generato un qualsiasi uomo nel quale poi il Verbo di Dio si è inserito, ma «unito nello stesso utero alla natura umana, si dice primogenito secondo la carne, in quanto ha intimamente unito a sé la generazione della sua carne» (cfr. CICALA, op. cit., pp. 314-315). Tutti gli altri tentativi successivi di riflessione teologica «da S. Agostino a S. Tommaso, da Efeso al Vaticano II, partono dagli argomenti cirilliani e praticamente li ripetono» (cfr. *ibid.*). Nel titolo di *Theotòkos* sono identificabili, a mio avviso, la *Donna*, Madre di Dio, e la *Femina*, che ha generato la carne di Dio; la *mulier* (*donna*) alla quale Cristo morente ha affidato col discepolo prediletto tutta l'Umanità (*mulier* = *madre dell'umanità* e in quanto tale la più potente «fontana» di «speranza», vd. *Par.* XXXIII, 12), ma anche la *mamma* che ha nutrito col suo seno il «Verbo» che si era fatto «carne» (Io 1, 14), il Figlio, «nato da donna» (Gal 4, 4); cfr. *ibid.*

12 L'Ottimo commento della *Divina Commedia*. Testo inedito di un contemporaneo del poe-

definiva la «virtù» dello «splendore» che

dispone la virtù visiva a poter vedere l'essenza divina, quanto è possibile a creatura vedere per grazia

ma anche perché, secondo il dogma della *Theotòkos*, ha generato la carne di Dio.

Confrontando filologicamente i versi citati di *Purg.* XV (85-93) con la fonte biblica, Lc II, 48, emerge con chiarezza la qualità del ri-uso dantesco.

Il testo evangelico (materia storica) non è semplicemente parafrasato, come potrebbe sembrare a una lettura superficiale, in quanto Luca riferisce l'episodio facendo emergere<sup>13</sup> lo *stupore* del ritrovamento e l'*angoscia* dello smarrimento:

et videntes *admirati sunt*  
Et dixit *mater eius* ad illum  
fili quid fecisti nobis sic  
ecce pater tuus et ego *dolentes*  
quaerebamus te [*Vulg.*<sup>14</sup>]  
[Al vederlo restarono *stupiti* e *sua madre* gli  
disse: «Figlio, perché ci hai fatto così? Ecco,  
tuo padre ed io, *angosciati*, ti cercavamo» (BG<sup>15</sup>)]

e il quesito della *mater* esprime più che un rimprovero un desiderio di sapere.

---

ta, Pisa 1827-1829, cit. in nota da Fallani, op. cit., p. 638. Per la lettura degli antichi commenti risultano sempre utilissimi i volumi de *La Divina Commedia nella figurazione artistica e nel secolare commento*, a cura di Guido Biagi e altri, Torino, Utet 1924-1939.

13 Non dico dando risalto perché è noto che nei Vangeli la figura centrale è Cristo e quindi i riferimenti a Maria sono limitati all'essenziale. Dietro lo sviluppo dei Vangeli canonici agisce un «interesse teologico», precisa Mario Erbetta, curatore dell'edizione degli *Apocrifi del Nuovo Testamento*, vol. I/2, *Infanzia e Passione di Cristo. Assunzione di Maria*, Genova, Marietti 1992 (1981<sup>1</sup>), p. 4; i Vangeli canonici e la tradizione primitiva «avevano come unico protagonista la figura del Salvatore», e quindi Maria e Giuseppe «svolgevano un ruolo puramente periferico, ricordati solo per la loro relazione con Cristo», a differenza degli *Apocrifi*.

14 Cito dalla *Biblia sacra, iuxta Vulgatam versionem*, adiuvantibus B. Fischer, I. Grimbomont, H.F. D. Sparks, W. Thiele, recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robertus Weber, editionem quartam emendatam, cum sociis B. Fischer, H. I. Frede, H. F. D. Sparks, W. Thiele, preparavit Roger Gryson, printed in Germany, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, Vierte, verbesserte Auflage 1994, da ora in poi segnalata con *Vulg.*

15 Cito dalla *Bibbia di Gerusalemme* (Bologna, ed. Dehoniane 1980), da ora in poi segnalata con BG.

Dante (*Purg.* XV, 85-93) conserva il senso della domanda, che fedelmente traduce in versi

[...] «Figliuol mio,  
perché hai tu così verso noi fatto?  
Ecco, *dolenti*, lo tuo padre e io  
ti cercavamo». [...]

non intacca i termini nei quali storicamente l'episodio è stato tramandato dalla *Vulgata*, però amplifica la dimensione umana, in perfetta coerenza col proprio discorso e il proprio scopo in quel preciso luogo del poema.

Rispettando perfettamente la fonte evangelica, il poeta riesce a far percepire il modo di porgersi della «donna», con «atto / dolce di madre» (vv. 87-88), musicalmente enfatizzando l'aggettivo «dolce»: attraverso l'*enjambement* lo lega armonicamente al sostantivo «atto» (v. 87), collocandolo in posizione forte, all'inizio del verso successivo (v. 88).

Mi sembra evidente da questo piccolo "assaggio" che «le note umane e affettuose» della mariologia dantesca, non solo non mancano, ma sono strettamente incardinate in quelle che «ne celebrano il merito teologico».

Ma questo è un discorso che per il momento vorrei lasciare in sospeso, perché ritengo più opportuno cercare di delineare l'estensione della "geografia" mariana nella *Commedia*, se mi si consente una metafora dionisottiana.

Nell'*Inferno* Maria non può apparire direttamente e nemmeno essere esplicitamente nominata, ma agisce, attraverso una catena di mediazione che, a ritroso, da Virgilio rinvia a Beatrice, da Beatrice a Lucia, da Lucia a una *Donna gentil*, che dimora «nel ciel», e precorre tempestivamente<sup>16</sup> la necessità di soccorso dell'io narrante: Dante personaggio, *viator*, ma anche l'uomo peccatore.

Oggi l'identificazione della *Donna gentil* del cielo con la Vergine Maria è per tutti i curatori e commentatori del testo dantesco scontata, come si evince non solo dalle note al testo (brevissime o estese) dei numerosissimi curatori, ma anche dai vari indici dei nomi, nei quali sotto la voce *Vergine Maria* automaticamente compare *Inf.* II, 94 (ed è il primo riferimento segnalato). È una certezza esplicitamente dichiarata, e oggi unanimemente riconosciuta, a partire

---

16 Petrarca nel *Secretum*, in particolare nel *Prohemium*, espressione di una "lectura creativa in progress" della *Commedia* (cfr. *infra*, nota 23), definisce «tempestivum» l'«auxilium» che la Verità dice di portare a *Franciscus* «de longiquo».

dal Tommaseo, eppure, andando a rovistare nella “selva” dei commenti più antichi e delle *lecturae* “creative”, a mio avviso rappresentate dai testi letterari che nei fatti risultano emulazione del testo dantesco (sia pure contaminato), la situazione non si presenta poi così lineare come potrebbe apparire.

Nei commenti anteriori al Tommaseo, come è noto, in particolare in quelli più antichi, prevale una lettura allegorica della *Donna gentil*, e mi sembra di poter aggiungere che si tratti di una interpretazione variamente atteggiata, ma per grandi linee riconducibile a tre o quattro possibilità, in un certo senso tra loro connesse<sup>17</sup>:

– *Donna gentil*...= «*profonda mente della Deità*»

vd. Iacopo Alighieri («figurativamente per questa *gentil donna* la *profonda mente della Deità* si considera, della quale ogni cosa procede»),

**ovvero «*mens profunda in divinitate*», «*predestinatio divina*»**

vd. Codice fiorentino della fine del Trecento, il LAUR. 90 sup. 114, contenente chiose che spesso riprendono l'originale commento latino di Iacopo Alighieri [IAC.],

vd. Codice Filippino<sup>18</sup>, I strato di chiose = A (1360 ca. = anonimo dantista dilettante napoletano, probabile committente del cod.).

Se A del Filippino spesso attinge al LAUR., che ripropone IAC., per la proprietà transitiva mi sembra lecito asserire che questa è la *linea interpretativa che fa capo al figlio di Dante*, IAC., e che dall'autore ebbe approvazione. [Trecento]

– *Donna gentil*...= «*orazione*» del peccatore,  
**ovvero preghiera**

vd. l'Anonimo fiorentino del Trecento («per questa donna, com'è detto s'intende l'*orazione*»);

vd. Boccaccio, *Esposizione allegorica a Inf. II* («dovemo intendere quella *donna gentil* essere la *santa orazione* fatta dal peccatore»). Va detto però che nella *Esp. Lett.* Boccaccio parla invece della «divina mente» e in quella creativa identifica la *Donna gentil* del cielo con la Vergine. [Trecento]

---

<sup>17</sup> Dico questo perché in alcuni commenti l'una non esclude l'altra, si intersecano, come spiegazione una dell'altra. Cito i testi dei commentatori dalla *La Divina Commedia nella figurazione artistica e nel secolare commento*, a cura di Biagi e altri, cit.

<sup>18</sup> Questo codice attesta i modi della esegesi dantesca a Napoli fra Tre e Quattrocento. Oggi si può usufruire della accurata edizione critica a cura di Andrea Mazzucchi (Roma, Salerno Editrice 2002).



- **Donna gentil...= grazia «antiveggente», dono di Dio, «gratis data», ovvero grazia «preveniente» (= «operante»)**<sup>19</sup>  
 vd. Ottimo (contemporaneo di Dante), Guido da Pisa, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti (1375-'78) [Trecento];  
 vd. Giovanni di Serravalle (1416-'17: riprende pedissequamente Benvenuto) e Landino [Quattrocento];  
 vd. Vellutello e Daniello [Cinquecento];  
 vd. quindi Magalotti (che muore nel 1712, anche se il suo commento, che si ferma al canto V dell'*Inf.*, fu edito solo nel 1819).

Sembra questa una *linea interpretativa* che fa capo all'Ottimo e attraverso Benvenuto viene raccolta nel Quattrocento e quindi nel Cinquecento, per arrivare a Magalotti, il quale si dilunga in una spiegazione che lega in un *unicum* le varie scelte lessicali qui enunciate, che sono quelle prescelte dall'uno o dall'altro commentatore.

Nella gran parte dei casi, in varia misura e con diverse sfumature, si sottolinea già il concetto soteriologico<sup>20</sup> (= salvifico) di grazia

19 Non solo previene la richiesta, ma anche i meriti.

Nell'*Esposizione allegorica a Inf.* I (op. cit., vol. 1, p. 59 e sgg.) Boccaccio si ripropone di «investigare» varie «cose», la «quarta» è il movente del ravvedimento [«qual cosa potesse esser quella che il movesse a ravedersi che esso avesse la diritta via smarrita», ivi, I (II), 26] e giustamente – dopo aver spiegato che il risveglio muove dalla «grazia di Dio» [ivi, I (II), 51] – sa che deve soffermarsi sul concetto soteriologico di grazia.

Per mettere a fuoco la questione ricorre al «Maestro delle Sententie», cioè PIETRO LOMBARDO [*Sententiarum libri IV*, II, *Dist.* 26-27 (PL CXCII 709-720); cfr. Padoan, op. cit., nota 50 a *Esp. Litt.*, c. I (I), vol. II, p. 790], alla sua enunciazione di quattro tipi di grazia (cfr. BOCCACCIO, ivi, I (I) 52-54), «quattro grazie», che la «divina bontà ci presta alla nostra salute»: «operante» (quella «della quale dice S. Paolo: “per la grazia di Dio io sono quello che sono”»), «cooperante» («di questa dice S. Paolo medesimo: “La grazia di Dio non fu in me vacua”»), «perseverante» («della quale dice il Salmista: “Et misericordia eius subsequatur me omnibus diebus vite mee”») e «salvante» («della quale si legge nell'*Evangeli*o: “De plenitudine eius omnes accepimus gratiam pro gratia”»).

La prima, quella «operante», «Fa [...] del malvagio uomo, buono» [qui BOCCACCIO, ivi, 54, fa leva su fonti bibliche, non senza qualche svista, cfr. le annotazioni puntuali di Padoan, ivi, vol. 2, I (II), nota 52]; essa «senza alcun merito di colui che la riceve si dona; di che dice S. Paolo [*Ad Titum* II, 5]: “Non secundum opera que fecimus nos, sed secundum suam misericordiam salvos nos fecit”»; «al nostro autore, e similmente a ciascun altro che in simile caso si trova, fu conceduta da Dio, per la quale esso il suo misero stato conobbe» (cfr. BOCCACCIO, ivi, 55-56).

20 Fallani (ed. cit., p. 41), nel commentare in nota il v. 81 di *Inf.* II («Ma dimmi la cagion che non ti guardi») spiega che la «giustificazione teologica del soccorso» è la vera origine della domanda di Virgilio a Beatrice; la «grazia è *donum Dei*, Dio soltanto la concede: i santi intercedono, la Vergine è la *mediatrice*». Dante «non ha voluto stabilire soltanto un'allegoria, creando tre personaggi: Beatrice, Lucia, la Vergine, ma nelle *tre donne benedette, figure reali, oggetto di storia, di venerazione e di culto*, vive nella sua coscienza e nella fede, ha voluto specificare, in una estesa ricchezza di modulazioni poe-

che solo Dio può concedere, e lo si associa alla *Donna gentil*, ma di «grazia operante» offre dettagliata definizione anche Boccaccio nel commentare *Inf.* I [*Esposizione alleg.* I (II), 52 sgg., cfr. *supra*, nota 19], il che lascia intuire che il quadro è più complesso di quanto possa apparire.

Tra primo e secondo Settecento, alludo in particolare al commento (1732-'39) di Pompeo Venturi e a quello (1791) di Baldassarre Lombardi,

– *Donna gentil*...= «divina clemenza».

Dal TOMMASEO (il commento è del 1837)

– la *Donna gentil* è esplicitamente identificata con la **Vergine Maria**,

attraverso argomentazioni testuali interne alla *Commedia*, ineccepibili e oggi chiare a qualunque attento lettore. Infatti l'Andreoli [1856], per esempio, riferisce in modo secco, ormai scontato, l'identificazione *Donna gentil* = Vergine Maria, mentre sofferma la sua attenzione su Lucia in particolare.

Eppure a me sembra possibile azzardare l'ipotesi che, se teoricamente, nei commenti ufficiali, non si parla di Maria chiosando la *Donna gentil* del cielo di *Inferno* II, nella prassi, nella lettura "creativa" *in progress*, alla identificazione di essa con la Vergine doveva già pensare Giovanni Boccaccio [mi sembra deducibile da una perlustrazione intertestuale del *Corbaccio*<sup>21</sup> e

---

tiche, anche il concetto soteriologico di grazia. La conversione, determinatasi con la liberazione del poeta dalla selva e dalle fiere, è una realtà soprannaturale operata da Dio nell'intimo della sua anima».

21 La Vergine ha un ruolo determinante in quel forte "trattato" misogino che è il *Corbaccio*, frutto maturo dell'umanista erudito, che ha "ritrattato in limitare di vita" il concetto stesso della funzione di poesia, certamente influenzato dalla più stretta familiarità col Petrarca, in concomitanza con un più serrato impegno esegetico dantesco (vd. le *Esposizioni sopra la Comedia*), che corona una costante sensibilità alla memoria dantesca nella gestazione di più testi letterari; basti cogliere le numerose sollecitazioni in tal senso lanciate da un attento studioso come ROBERTO MERCURI [*Ritrattazione in limitare di vita e ripresa di motivi danteschi nel «Corbaccio»*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. I (*L'età medievale*), Torino, Einaudi 1987, pp. 436-444]. Decisamente negato alle mani delle «malvage femine» il *Corbaccio* apre uno spazio all'unica Donna degna di questo nome, Colei nel cui ventre si racchiuse la nostra salute e che è viva fontana di misericordia [vd. DANTE, *Par.* XXXIII, 12: «se' di speranza fontana vivace», e prima ancora l'immagine figurale dell'Antico Testamento nell'innologia, cfr. ERICH AUERBACH, *La preghiera di Dante alla Vergine e antecedenti elogi*, in *Studi su Dante*,

delle *Rime*<sup>22</sup>] e non mi sento di escludere che potesse darla per

Milano, Feltrinelli 1999, pp. 273-308 [295], ma anche MERCURI, op. cit., p. 442] e *madre di grazia e di pietà...* (cfr. GIOVANNI BOCCACCIO, il *Corbaccio* con l'*Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di Francesco Erbari, Milano, Garzanti 1988, p. 220). Coi che il poeta-personaggio «quale che stata si sia» la sua vita ha sempre «in speciale riverenza e devozione avuta», in lei deponendo, «sì come in *termine fisso* [...] sempre *intera speranza*» [*ibid.*], si legge in un passo che, se da un lato ricalca variandole espressioni del *Paradiso* dantesco (in particolare XXXIII, 1-21), d'altro canto rappresenta una *variatio* del medesimo concetto espresso in versi, più autonomamente rispetto al modello letterario dantesco, in un sonetto nel quale, in virtù della riverenza sempre avuta per Maria [«Io spero in te ed ho sempre sperato / vagliami il lungo amore e riverente / il qual ti porto ed ho sempre portato»], il poeta-peccatore pentito le chiede aiuto per essere guidato «al figliol di Dio tra la beata gente». La «benignità di Coi» che può «impetrare» «una speciale grazia» presso «Colui che vuol quello ch'ella medesima» trova posto nell'esordio del *Corbaccio* (ivi, p. 205) e viene spiegata poco oltre più estesamente, prendendo in prestito, se non integralmente il lessico, certamente la completezza con la quale Dante (*Par.* XXXIII, 16-18: «La tua benignità non pur soccorre / a chi domanda, ma molte fiata / liberamente al dimandar precorre») aveva espresso la generosità di quella benevolenza pronta a prevenire la richiesta di soccorso: «benignissima – si legge nel *Corbaccio* (ivi, p. 220) – fa assai sovente nelle bisogne de' suoi devoti che, senza priego aspettare, da se medesima si muove a sovvenire dell'opportuno aiuto al bisogno [...]». È Maria, scrive MERCURI (op. cit., p. 442) proponendo una gustosa analisi intertestuale del *Corbaccio* e della *Commedia* alla quale rinviamo, a «impetrare in favore di Boccaccio presso Dio, con la differenza, rispetto a Dante, che Boccaccio elimina la figura della donna; lo schema Maria - Lucia - Beatrice - Virgilio viene sostituito con quello Maria - marito; è Maria ad assorbire il posto di Beatrice...», Maria «*termine fisso* d'eterno consiglio» (*Par.* XXXIII, 3), ovvero «*termine fisso*» di «intera speranza» (*Corbaccio*, cit., p. 220). Sull'argomento Cfr. CICALA, op. cit., pp. 259-333 [263-270].

22 In particolare le ultime della parte I del canzoniere (il trittico mariano, sonetti CXVII, CXVIII, CXIX; i 4 sonetti in difesa della propria *Esposizione* pubblica, CXXII, CXXIII, CXXIV, CXXV, e il sonetto conclusivo, dedicato all'aretino dopo la sua morte, sonetto CXXVI [22]), e quindi il ternario AVE MARIA (*Rime*, parte II, 41\*). Questi testi, sui quali mi devo per il momento limitare a «lanciare» rapide impressioni, si leggono oggi nell'edizione Mondadori a cura di Branca, op. cit., pp. 92-94; 95-97 e 131-135. Nel sonetto CXVII il certaldese esalta l'«umiltà» della «dolce Maria», «la qual fu tanta, / che poté romper ogn'antico sdegno / tra Dio e noi e far il ciel aprire» (vv. 7-11, cfr. anche *Corbaccio*, 263 e *Genealogia*, IX, proemio; *Purg.* X, 35-42 e *Par.* XXXIII, 2). Nel sonetto CXVIII, esibendo il proprio «stato» di peccato, il poeta prega la «Donna del cielo» (v. 10) di volgere a lui «gli occhi pietosi», dichiarando le proprie aspettative («io spero in te e 'n te sempr'ho sperato», v. 12); nel seguente, il CXIX, invoca la «Regina degli angeli [...], Maria» (v. 1): «*increscati di me, to' mi davanti / l'insidie di colui che mi travia*» (vv. 7-8), «*Dirizza il mio cammin, fammi possente / di divenirr ancor dal destro lato / del tuo Figliol, fra la beata gente*» (vv. 12-14). Gli echi danteschi, sia pure contaminati, risultano molto evidenti e spaziano da *Inf.* I a *Par.* XXXIII in questo trittico mariano; non a caso VITTORE BRANCA [*Boccaccio poeta di Maria*, «Mater Dei» V (1958)] ha rilevato che «come Dante attribuisce all'intervento della 'donna gentil nel Ciel' [...] la miracolosa sua salvezza mentre 'ruinava in basso loco', così anche il suo discepolo più devoto, il Boccaccio, a Maria fa risalire la sua salvezza». Lo stesso BRANCA [*Boccaccio medievale e nuovi studi sul Boccaccio*, Firenze, Sansoni 1990 (1956<sup>1</sup>), pp. 263-264], parlando delle rime

scontata anche il Petrarca nella gestazione del *Secretum*, che tradisce una serie di evidenti «segnali allusivi alla *Commedia*»<sup>23</sup>.

Certamente, sia per Petrarca che per Boccaccio, andrebbe a mio avviso valutata la differenza tra lettura pubblica, attestata dalla posizione ufficialmente dichiarata dall'uno<sup>24</sup> e dal commento esposto

---

del Boccaccio, definisce «emblematico» il senso di quell'«intreccio di linguaggi d'anima» che si coglie «sul margine estremo del canzoniere [...], in quello che il Muratori chiamò "l'ultimo tocco del dolce liuto del Trecento" [...]. Il sonetto in morte del Petrarca [...], attraverso affettuosità petrarchesche («caro signor mio» [...]), attraverso modi liturgici («mondo rio» «ogn'anima da Dio a quella eletta»), punta decisamente a un suggello, anzi a un calco dantesco («colei che pria d'amor m'accese») [...] in questa luminosa conclusione dell'esercizio lirico [...] i due "signori e maestri" sembrano idealmente uniti negli echi insistenti [...]». Tra i temi caratteristici dell'ultima parte del piccolo canzoniere del Boccaccio BRANCA (*ivi*, p. 271) enuncia «l'abbandono fidente [...] alla "Madre di Misericordia"». Sull'argomento cfr. CICALA, op. cit., pp. 263-264, ma anche annotazioni di Branca all'edizione Mondadori delle *Rime* di BOCCACCIO da lui curata, cit.

23 MERCURI [Un nuovo itinerario della mente a Dio: Petrarca oltre Dante nel «*Secretum*», in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da Asor Rosa, vol. I (*L'età medievale*), cit., pp. 333-344] ha splendidamente dimostrato, con perizia filologica, il ri-uso della memoria dantesca nel *Secretum*, evidenziando in particolare nel Proemio «una serie di segnali allusivi alla *Commedia*». La vergine-Verità, a) sicuramente erede della *Filosofia* boeziana, b) «è connotata come *Beatrice*» e «simile a quella di *Beatrice*» è «la sua azione di soccorso» (cfr. MERCURI, *ivi*, pp. 336-337); c) a un certo punto prende «i panni» di *Lucia* (cfr. *ivi*, p. 337), d) ma non è detto che una cosa escluda necessariamente l'altra, visto che si tratta pur sempre di una trasformazione soggettiva ("mellificazione"), nella quale si verifica una contrazione delle «tre donne benedette» in un'unica donna-Verità; e) nel riconoscerla Francesco dice di essere «certo che non potesse arrivare se non dal cielo» «*nisi celitus tamen venire nequívísse certus eram*»: una donna («*mulier quidam*») dal cielo; f) «promuove l'andare» [sulla *cagion* del *movere*, cfr. *supra*, note 19-20; come nell'esordio del viaggio dantesco, il poeta personaggio si trova, non sa come, in una situazione di difficoltà, anche se *Franciscus* scioglie «l'allegoria della *selva* identificandola *tout court* con la *vita*», come ha giustamente segnalato MERCURI, *ivi*, p. 335], a prescindere dal punto di arrivo, visto il «discusso finale» del *Secretum* «conteso»; g) è sempre presente, come Maria nella *Commedia*, ma non è lei a guidare *Franciscus* nel suo «viaggio». Forse ci aiuterebbe meglio a capire la posizione del Petrarca la rilettura meditata non solo delle *Esposizioni* dell'amico Boccaccio, che a tutti i costi voleva travasare in lui il proprio amore per la *Comedia*, ma anche del *Commentarium* di PIETRO ALIGHIERI (*Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium*, a cura di V. Nannucci, Florentiae 1845), al quale Petrarca (*Metr.* III, 7) indirizzava un caldo augurio nel suo intraprendere con sapienza umanistica il commento della *Commedia*. Maria Vergine è la «donna del ciel» invocata da PETRARCA nella *Canzone alla Vergine*, *Rvf* CCCLXVI, 98 [sulla memoria dantesca nella *Canzone* cfr. MERCURI, *Il grande epos lirico: i «Rerum vulgarium fragmenta*», in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da Asor Rosa, vol. I (*L'età medievale*), cit., pp. 357-376, in particolare le pp. 371-376] come nel sonetto CXVII, 10 della prima parte delle *Rime* di BOCCACCIO.

24 Molto interessante mi sembra a tal proposito la scheda sul Petrarca redatta da MICHELE FEO per l'*Enciclopedia dantesca* (vol. IV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia fondata da Treccani 1973, pp. 450-458), che offre numerosi spunti di riflessione.

dall'altro, e lettura privata, quella che, per dirla con le parole rivolte dall'aretino a Tommaso da Messina (*Fam.* I, 9), costituisce la "cultura dell'animo" che prende corpo nella parola creativa.

È questo un punto che cercherò di evidenziare, se non nei dettagli, come mi propongo di fare in altra sede, almeno attraverso rapide, provocatorie pennellate.

Nella prima cantica, dunque, Maria è una *Donna gentile* "il cui nome si tace"<sup>25</sup>, sulla quale si possono proporre infinite considerazioni, attraverso un'attenta analisi di commenti e testi di ispirazione dantesca, esplicita o implicita, dichiarata o negata, ostentata o volutamente celata.

Una *donna gentile* «il cui nome si tace» (Giovanni Boccaccio, *Caccia di Diana*<sup>26</sup>, canto IV, v. 1) è quella che appare, non a caso, ma con una specifica funzione nell'economia strutturale, all'inizio e alla fine del poemetto napoletano, 18 canti in terza rima dantesca, del Boccaccio esordiente, che a Napoli fu allievo e amico di Cino, e certo conobbe Graziolo, commentatore della *Commedia*, e in una delle scene di caccia ripropone la situazione di impedimento delle fiere dantesche, ricordo provocatoriamente<sup>27</sup>.

---

25 L'OTTIMO la definisce «figura d'una grazia antiveggente», ovvero «preveniente» e constata che Dante «non le pone nome»; GUIDO DA PISA spiega che non ha nome («non habet nomen») perché non ne conosciamo la provenienza («nescimus unde veniat»). Per BENVENUTO la *donna gentil* è «*gratia operans, quae prevenit hominem*», quindi si può definire «*gratia preveniente*», ovvero «*predestinatio divina*»; conviene che l'Autore non la nomina, perché giunge all'uomo «*occulte*» e perché non giudica, quindi è concessa indipendentemente dai meriti di chi la riceve. CRISTOFORO LANDINO precisa che questa *donna* è definita «*gentile*» = «*nobile*», «perché la vera nobiltà» porta con sé «grandezza d'animo» = «animo liberale», e «questa donna» lo ha di certo, infatti è «liberale» perché la «grazia preveniente [...] per sua propria liberalità s'inchina al nostro aiuto». Il Poeta «non vuole darle nome» come alle altre due donne benedette, perché è «meno intesa e più incognita delle altre due». Molto più tardi MAGALOTTI sottolinea che «il suo nome è taciuto» e quindi, senza entrare nei dettagli spiega che è stata intesa generalmente dai commentatori per la *prima grazia*, detta da' maestri in divinità *gratis data*; la quale perché viene per mera liberalità divina è anche detta *preveniente*, dal «prevenir ch'ella fa il merito delle azioni umane». (Per i testi citati cfr. *La Divina Commedia nella figurazione artistica e nel secolare commento*, a cura di Biagi e altri, op. cit. e CRISTOFORO LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, a cura di Paolo Procaccioli, tomi I-IV, Roma, Salerno editrice 2001).

26 Vd. l'edizione Mondadori ("Classici" 1964, poi "Oscar classici" 1990), a cura di Vittore Branca.

27 Alcuni tratti della *Donna gentil* che costituisce il *centro morale* della *Caccia di Diana* non mi sembrano escludere una sorta di debito nei confronti della "*Donna gentil*" del «cielo» che «è al *centro morale*» (cfr. *supra*, p. 212 e sgg.) del poema dantesco [*"lectura creativa"*?]. La «donna il cui nome si tace» (BOCCACCIO, *Caccia di Diana*, cit., IV, 1), non è stata identificata con certezza dalla critica, che ha pensato a Fiammetta, per esempio, o alla «bellissima lombarda dell'*Amorosa visione*» (vd. la nota 35 di Branca, nell'op. cit. della *Caccia*, p. 286): tutte ipotesi non definitive. Certo – sottolineo – la bella «innominata».

Nella seconda cantica, nel *Purgatorio*,

- persiste la *δέησις* (in greco = preghiera, desiderio, bisogno)
- e si snoda una raffigurazione “sensoriale” progressiva (spiegherò perché uso questo termine, sottolineando il coinvolgimento della percezione attraverso i sensi, vista e udito in particolare) del ruolo di mediatrice di grazia esercitato dalla Vergine,
- ma non solo genericamente, in quanto la si invoca e la si vede agire in più modi e in situazioni differenziate;
- inoltre si aggiunge la raffigurazione “sensoriale” del valore esemplare della vita di Maria di Nazareth.

Nella terza cantica, nel *Paradiso*, si dipanano, in una splendida musica d’insieme,

- l’*humanitas* della Mamma, *Femina feminarum*, come la definiva Bernardino da Siena (anch’egli conoscitore della *Commedia*, come attestano le notizie relative alla sua prima formazione senese<sup>28</sup>),

---

– è una «immagine indeterminata e quasi simbolica» (Branca, *ivi*, p. 287), come la *Donna gentil* del cielo (*Inf.* II, 94) nei commenti antichi;

– consapevolmente se ne tace il nome, come della *Donna gentil* di *Inf.* II, e gli antichi commentatori della *Commedia* ne specificano le ragioni (cfr. *supra*, nota 25);

– è una donna che «Amore» scritto con la maiuscola «onora / più ch’altra per la sua somma virtude» (cfr. *Caccia* I, 46-47) e «somma virtude» [spia linguistica?] è definita dallo stesso Boccaccio nel sonetto CXVIII, il primo del trittico mariano delle *Rime*, l’«umiltà» della Vergine «la qual fu tanta, / che potè romper ogn’antico sdegno» (vv. 9-10).

D’altra parte, proprio quando è «colei / che nel viso d’amor sempre par ch’arda», *ivi*, IV, 11-12 [qui Branca rinvia a *Purg.* XXVII, 96, laddove della stella di Venere, Citea, Dante dice «che di foco d’amor par sempre ardente»], quando è «la bella donna, il cui nome si tace» (*Caccia*, op. cit., IV, 1 e sgg.) a guidare il gruppo di cacciatrici, compare un «animale fiero e ardito» (*ivi*, 14-15), una «variata lonza» (*ivi*, 28) che impedisce l’ascesa del «monticel», ed è proprio lei a ucciderla, vanificando l’impedimento.

Così nel ternario *AVE MARIA*, nel commentare i primi due versetti della preghiera omonima, Boccaccio prega «divoto» Maria, e quindi riflette sul modo di sconfiggere «la fiera lupa dalle sette branche» con il suo aiuto.

La lezione di Dante si rivela con indiscussa evidenza sul piano metrico e ritmico: Dante – ricorda VITTORE BRANCA (*Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, nuova edizione riveduta e ampliata, Firenze, Sansoni 1997, p. 42) – aveva «completamente rinnovato» il «narrare in rima», sostituendo il «monotono ed angusto settenario di Brunetto» con l’endecasillabo, piegandolo alla «espressione della più vasta gamma di intonazioni sentimentali e fantastiche». La candidatura dell’endecasillabo aveva però «stentato ad imporsi», malgrado la «prova» dantesca (basti pensare perfino a Jacopo Alighieri!): Boccaccio colse subito «il valore» della terzina dantesca, affiancando però alla terzina l’ottava. In terza rima dantesca si snodano i versi della *Caccia* (poemetto in 18 canti) e anche dell’*AVE MARIA* (capitolo ternario).

28 Tra il 1392 e il 1402 (tra i dodici e i ventidue anni, essendo nato nel 1380) Bernar-

- lo splendore della Regina, la *Domina dominarum*, nella definizione dello stesso predicatore senese,
- la dogmatica mariana e i vari aspetti del culto mariano diffuso,
- la poesia della luce e dell'amore di Maria e quindi
- il culmine del suo ruolo di mediazione: media e rende possibile la visione di Dio.

Solo qui compare, solo qui può comparire direttamente in tutto il suo splendore la *Theotòkos*:

- la «rosa<sup>29</sup> in che 'l verbo divino / carne si fece [...]» [Par. XXIII, 73-74];
- il «bel fior», sempre invocato [ivi, 88 sgg.];
- «lo maggior foco» [ivi, 90]<sup>30</sup>;
- la «viva stella» che «là sù vince, come qua giù vinse» [ivi, 92-93];
- il «bel zaffiro / del quale il ciel più chiaro s'inzaffira» [ivi, 101-102];
- il «ventre / che fu albergo del nostro disiro» [ivi, 104-105]<sup>31</sup>; cfr. anche ivi, XXXIII, 7-9: «Nel ventre tuo si raccese l'amore, / per lo cui caldo ne l'eterna pace / così è germinato questo fiore»<sup>32</sup>;
- la «donna del ciel» [ivi, XXIII, 106];
- la «coronata fiamma / che si levò appresso sua semenza» [ivi, 119-120]<sup>33</sup>;

---

dino frequenta le lezioni di Giovanni di Ser Buccio da Spoleto, che legge la *Commedia* nello Studio senese (cfr. BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari sul Campo di Siena 1427*, a cura di Carlo Delcorno, Milano, Rusconi 1982, vol. I, p. 53).

29 Maria, annota Anna Maria Chiavacci Leonardi nell'edizione Mondadori della *Commedia* (voll. 3) da lei commentata, Milano 2005 (vol. I, *Inf.*, 1991<sup>1</sup>; vol. II, *Purg.*, 1994<sup>1</sup>; vol. II, 1997<sup>1</sup>), colei «nella quale il Verbo si fece carne [traduzione letterale del testo evangelico "*Verbum caro factum est*": Io 1, 14], è definita *rosa* «in molti testi cristiani, tra cui ricorderemo Bernardo e le litanie lauretane (*rosa mystica*)».

Maria è la «*rosa* rossa e ardente» nella *Vitis mystica* di San BONAVENTURA (cfr. MARTINELLI, op. cit., p. 118).

30 Essendosi reso «invisibile Cristo» lo «splendore più vivo di tutti» era «certamente quello di Maria» (cfr. la nota della Chiavacci, ivi, p. 641).

31 Su questi versi cfr. CICALA, op. cit., pp. 316-317. Qui Maria, annota la Chiavacci Leonardi (op. cit., nota ai vv. 104-105), «è nominata dalla sua principale prerogativa, con la quale si identifica: la sua maternità divina. La stessa idea, la stessa parola, torneranno nella grande preghiera dell'ultimo canto (Par. XXXIII, 7-9)».

32 Si legga il denso commento della Chiavacci Leonardi ai vv. 7-9 (nell'op. cit., p. 908), che spiega il rapporto tradizione [Isaia; Ambrogio; Bernardo] - innovazione [la novità del «fiore celeste» che si identifica col «fiore-Cristo»].

33 In questi versi sembrano adombrati non solo «i due misteri dell'ascensione di Cristo e dell'assunzione di Maria», della quale Dante parlerà esplicitamente, nel canto XXV, 127-129, come giustamente annota la Chiavacci Leonardi (op. cit., nota al v. 119), ma anche quella *Incoronazione di Maria*, che è stata oggetto di numerose opere pittoriche.

- la «regina» del cielo [ivi, 128: «*Regina celi*» cantando sì dolce, [...]»<sup>34</sup>, ma anche ivi, XXXI, 100: «E la *regina del cielo*, ond'io ardo / tutto d'amor [...]» e 116: «[...] veggi seder la *regina* / cui questo regno è suddito devoto [...]» e XXXIII, 34: «Ancor ti priego, *regina*, che puoi / ciò che tu vuoi, che conservi sani, / dopo tanto veder, li affetti suoi»];
- l'Assunta, l'unica creatura umana, insieme al Cristo («le due luci sole che saliro»), che raggiunge il Paradiso (il «beato chiostro») con l'anima e il corpo («le due stole») [ivi, XXV, 127-128]<sup>35</sup>;
- la «pacifica oriafiamma» [ivi, XXXI, 127]<sup>36</sup>;
- una «bellezza» che «ride» e diventa «letizia» negli «occhi a tutti gli altri santi» [ivi, 133-135: «Vidi [...] / *ridere una bellezza*, che *letizia* / *era ne li occhi a tutti li altri santi*»]<sup>37</sup>;
- la «faccia che a Cristo / più si somiglia» [ivi, XXXII, 85-86], sia nella carne (in quanto sua madre), sia nello spirito (in quanto è la creatura per grazia a Dio più vicina)<sup>38</sup>;
- l'«Augusta» imperatrice [ivi, XXXII, 119];
- la «Vergine Madre» [ivi, XXXIII, 1];
- la «figlia» del suo «figlio» [*ibid.*] e la «figlia» di Anna<sup>39</sup> [ivi, XXXII,

---

Cfr. *infra*, pp. 185-186.

<sup>34</sup> Il verso riprende l'*incipit* dell'«antifona mariana del tempo pasquale» («*Regina Coeli* laetare, alleluia!»); la «scelta dell'inno», sottolinea la Chiavacci Leonardi (op. cit., nota al v. 128, pp. 646-647), è «intonata al trionfo qui celebrato».

<sup>35</sup> Mi sembra importante qui evidenziare con la Chiavacci Leonardi (nota ai vv. 127-128, op. cit., pp. 703-704) che «con queste decise parole Dante non solo respinge la credenza popolare che riguardava l'assunzione di Giovanni (e altre simili che circolavano allora sull'assunzione dei profeti Enoch ed Elia), ma afferma con autorità quella di Maria, distinguendo nettamente il suo caso dagli altri, mentre ancora Tommaso li poneva sullo stesso piano di «possibilità». Egli segue qui la dottrina sostenuta dalla scuola francescana, di cui il massimo esponente era stato san Bonaventura (si cfr. *Sermo in Assumptione Beatae Mariae Virginis* I). Come si sa l'assunzione di Maria in cielo – da sempre creduta dal popolo cristiano – è stata proclamata dogma dalla Chiesa cattolica soltanto nel 1950». Cfr. anche INOS BIFFI, *La poesia e la grazia nella Commedia di Dante*, Milano, Jaca Book 1999, p. 64.

<sup>36</sup> Così veniva chiamato «il vessillo della casa di Francia» e con questo termine Dante «designa lo splendore infuocato che si estendeva nell'alto della rosa, da lui assomigliato a quello dell'aurora nascente. L'insegna di guerra, detta non a caso *pacifica*, vuole probabilmente ricordare il ruolo di Maria nel mondo terreno, ruolo di difesa contro il demonio, per cui ella era figurata nella Scrittura come «*castrorum acies ordinata*», esercito schierato per il combattimento (*Cant.* 6, 3)» (cfr. la nota al v. 127 della Chiavacci Leonardi, nell'op. cit., pp. 870-871).

<sup>37</sup> Cfr. la nota della Chiavacci Leonardi (ivi, p. 871) e BIFFI, op. cit., pp. 64-65.

<sup>38</sup> Cfr. *supra*, p. 215 e sgg.

<sup>39</sup> Su Anna, madre di Maria e moglie di Gioacchino, vd. *Genesis Marias* nel *Protovangelo di Giacomo* (I, 1-VIII, 3), negli *Apocrifi del Nuovo Testamento*, a cura di Erbetta, I/2, cit., pp. 20-23. Vd. anche la nota della Chiavacci Leonardi (nell'op. cit., p. 895) e BIFFI, op. cit., p. 79.



- 1333-1334: «*Anna*, / tanto contenta di mirar sua figlia»];
- «colei che l'umana natura» nobilitò al punto «che 'l suo fattore / non disdegnò di farsi sua fattura» [ivi, XXXIII, 5-6];
  - colei che «più che creatura» è «umile e alta» [ivi, 2];
  - il «termine fisso d'eterno consiglio» [ivi, 3];
  - la fiaccola di carità, «meridiana face<sup>40</sup> / di caritade», per i beati in paradiso [ivi, 10-11];
  - la «fontana vivace» «di speranza» per i «mortali» [ivi, 11-12];
  - colei i cui «occhi»<sup>41</sup> sono «da Dio dilette e venerati» [ivi, 40];
  - etc.

Quali sono allora i volti di Maria nella *Commedia*?

Anche questa è un'ottica fertilissima da percorrere con attenzione; la prima impressione che a pelle si avverte è la sensazione che il poema dantesco contenga *in nuce*, se non tutti, certo un numero considerevole di germogli, fioriti, ovvero attualizzati, in scritture letterarie successive e che funga da erede e precursore del culto mariano *in progress*. Penso, per esempio, alla precisione con la quale, dall'interno della poesia (e come Gramsci e contro Croce mi piace non distinguere struttura e poesia, affiancandomi in questo all'amico Postigliola) sembra prendere forma una sorta di "rosario" della Rosa celeste, che se da un lato, come a Dante è consueto, rispecchia fedelmente e filologicamente una specifica tradizione e la realtà storica contemporanea, dall'altro sembra precorrere qualcosa che ancora nell'uso della Chiesa non era ufficialmente documentato, come cercherò di evidenziare, non certo solo in base alle emozioni, come piacerebbe fare a Borges<sup>42</sup>, ma anche alla attenzione filologico-storica, come imporrebbe il Valla della falsa donazione di Costantino (cercare nella parola il corpo del pensiero e provare con la storia il senso della scrittura).

Nella *Commedia* di Dante si coglie già, non sempre solo dalle parole pronunciate, ma anche da atteggiamenti, situazioni..., in una *varietas* di sfumature che è tipica delle arti figurative, che a Dante devono non

---

40 Sull'argomento vd. AUERBACH, op. cit., pp. 267-268.

41 Gli occhi di Maria con «delicata e dolce formulazione vengono descritti - senza descriverli [...]», annota la Chiavacci Leonardi (nell'op. cit., p. 912).

42 Penso alla sua *lectura Dantis*, alla sua «gioia di leggere» la *Commedia* «in modo ingenuo», con «la fede di un bambino», abbandonandosi a essa (cfr. JORGE LUIS BORGES, *Nove saggi danteschi*, a cura di Tommaso Scarano, Milano, Adelphi 2002, p. 138): una lettura gioiosamente noncurante delle difficoltà del poema, commenta Scarano (ivi, p. 159). Borges non vuole rinunciare alla «emozione estetica» (ivi, p. 109), che si percepisce solo posponendo alla lettura del testo quella di commenti e critiche. Suggerimento, credo, utile anche in senso non semplicemente «edonistico».

poco (e non escludo l'enorme ricchezza di miniature figurative, che hanno arricchito tanti codici, oggi riportata all'attenzione dall'editoria<sup>43</sup>), l'*humanitas* della *Femina feminarum*, lanciata dalla *Vergen più che femina* iacoponica e raccolta a piene mani da quella letteratura umanistico-rinascimentale protesa alla valorizzazione iconica, attraverso cioè la costruzione di immagini positive, della Mamma con la maiuscola, dando rilievo particolare alla tenerezza, alla gioia<sup>44</sup> di quella Madre, che è anche "figlia del suo Figlio".

Ho già avuto modo di esplorare e analizzare a fondo questa materia<sup>45</sup>, qui mi limito a sottolineare la "dipintura" della *mater lactans*, che tra Quattro e Cinquecento ha avuto deliziosi sviluppi, in volgare non meno che in latino. Penso per esempio al particolarissimo trittico mariano che trova posto nel *De laudibus* del Pontano, per non parlare dello splendido presepe napoletano che Azio Sincero costruisce coi pastori ereditati dalla tradizione bucolica nel *De partu*, amplificando la dimensione umana e poetica, ma, tiene a sottolineare, scrivendo al Seripando, senza dare "scandalo", senza "guastare la religione".

Della Madonna del latte è dato cogliere, col supporto di una nutrita serie di documenti quattrocenteschi, iconografici, storici, letterari e dottrinali, una precisa simbologia prima di tutto umana (rapporto madre-neonato, contrapposto a quello femmina di animale-cucciolo); è questa Madonna del latte che traspare nel disegno abbozzato nel XXIII canto del *Par.* [vv. 121-126], «una delle note meno intellettuali e più affettuose e immediate» della religiosità dantesca, annota Sapegno<sup>46</sup>: le braccine del «fantolin» appena allattato protese verso la mamma, una immagine che serve a Dante<sup>47</sup> per trasmettere,

43 Vd. per esempio la recente ristampa (Milano 2003) dell'edizione Marietti 1820 della *Preghiera alla Vergine* (*Par.* XXXIII) con *illustrazioni da numerosi codici miniati*, con commento di Davide Rondoni e un intervento di Luigi Giussani. D'altra parte sarebbe sciocco sottovalutare il senso esegetico delle illustrazioni (*lectura figurativa*). Al valore esegetico delle illustrazioni di antichi codici sta dedicando oggi brillante attenzione LUCIA BATTAGLIA RICCI, come ho avuto modo di assaporare dalla sua stessa voce.

44 È una linea che trova spazio anche nel Seicento come già altrove ho segnalato (cfr. CICALA, *Giovenale Ancina letterato*, contributo presentato a Roma (14 ottobre 2004), nella Casa Vallicelliana (*Convegno sui tempi, l'opera e la figura di Ancina*), in occasione delle celebrazioni per il IV centenario della morte, promosse dalla Confederazione dell'Oratorio, edito negli «*Annales Oratorii S. Philippi Neri*», fasc. 3 (2004), pp. 19-90.

45 Cfr. CICALA, *La «Theotòkos»...*, cit., *passim*.

46 Introduzione di Natalino Sapegno al canto, nell'edizione della *Commedia* da lui curata per La Nuova Italia (Firenze 1985), p. 288.

47 ALBERTO CHIARI (*La Madonna per Dante*, Varese 1955, p. 25) afferma che qui c'è l'«animo di Dante, teneramente commosso ed esaltato, abbondantemente confidente ed invocante», lo ricorda Fallani (nella nota ai vv. 124-126, ed cit., p. 581), il quale (nota ai

umanamente e fisicamente, attraverso un linguaggio chiaro a tutti, il protendersi di tutte quelle fiamme, le anime dei beati, verso Maria, *mater lactans*, una poesia che va «all'eterno dal tempo»... molto di più e molto meno forzatamente, ovvero in maniera non esclusiva ma a tutti accessibile<sup>48</sup>.

Tutta l'*humanitas della Mamma* emana da quell'«atto / dolce di madre» del XV canto (vv. 85-93) del *Purgatorio* (cfr. *supra*), che nel testo di Dante lascia intravedere una mamma preoccupata, che, nel ritrovare il figlio, nel fargli presente la sua materna *ansia*, non perde la *dolcezza* e la *calma*.

Ancora l'*humanitas di Maria in quanto Mamma* emana dall'aggettivo «Dolce», che accompagna il suo nome precedendolo, come per connotarlo nella struttura sintattica, in *Purg.* XX, 19-20:

[...] udi' «Dolce Maria!»  
dinanzi a noi chiamar [...]

---

vv. 121-123, ivi, pp. 580-581) trascrive una impressione molto bella del TOMMASEO, relativa a questo canto «ridente nelle immagini di luci e di fiori, d'armonia e d'angeli, dell'amore materno e dell'infantile innocenza: ad armonia, a luce, a madre, corrispondono bene, angeli, fiori, bambini».

Splendida e indicativa, e quindi da rileggere integralmente, è anche l'annotazione ai vv. 121-123 della Chiavacci Leonardi (op. cit., pp. 645-646): «ecco l'ultima delle similitudini di questo canto, che porta alla massima espressione la dolcezza di umani affetti trasferiti nel mondo divino che lo caratterizza. Come all'apertura, così nella chiusa si canta il rapporto d'amore tra la madre e il figlio: figlio, nell'un caso e nell'altro, piccolo, lattante, in tutto dipendente dalla madre. La prima similitudine fa centro sulla madre, la seconda sul fanciullo, quasi chiudendo un cerchio di tensione d'amore. E l'attento realismo con cui è ritratta la scena – si vedano le braccia tese del lattante verso la madre – aumenta l'intensità del suo profondo significato mistico. Dio e l'uomo, madre e bambino; il rapporto terreno non è che figura dell'altro, come già l'Antico Testamento suggeriva: "Numquid oblivisci potest mulier infantem suum? [...] et si illa oblita fuerit, ego tamen non obliviscar tu" (Is. 49,15)».

48 Sull'immagine del lattante che protende le braccia verso la mamma, il più tenero segno dell'amor materno, e quella dell'«augello» e i «dolci nati» in *Par.* XXIII, vd. CICALA, *La «Theotòkos»...*, cit., pp. 315-316. Sull'allattamento vd. anche CICALA, *La «Theotòkos» e il neonato. Apocrifi neotestamentari dell'infanzia, testi canonici e variatio umanistica; La «luce» e la «rugiada»; Simbolismo del latte materno; Osmosi iconografia letteratura. Sintonia con l'innologia latina*, ivi, pp. 270-302 e *Madonna del latte: la sacralità umanizzata*, a cura di Paolo Berruti, psichiatra ed esperto d'arte torinese, con una premessa di Gianfranco Ravasi, Firenze, Polistampa 2006, opera ancora inedita quando questa *Lectura* è stata presentata pubblicamente nel 2003, come il recentissimo libro di ERRI DE LUCA, *In nome della Madre* (Milano, Feltrinelli 2006), che potrebbe essere definito una narrazione "apocrifà" contemporanea della maternità di «Miriàm / Maria», la «storia di una ragazza, operaia della divinità, narrata da lei stessa», storia che «resta misteriosa e sacra», ma «con le corde vocali di una madre incudine, fabbrica di scintille».

ed è sempre la dolce tenerezza materna che qui Dante evoca nel contesto del Natale, quindi della maternità della *Theotòkos*, colei che ha generato la carne di Dio:

[...] «Povera fosti tanto,  
quanto veder si può per quello ospizio [= capanna]  
dove sponesti il tuo portato santo».  
(*Purg.* XX, 22-24)

L'episodio rientra nella serie di *exempla* mariani di virtù, in questo caso specifico esempio di povertà che l'«ombre» degli avari gridano nel pianto; eppure la voglia di sottolineare tra le righe l'efficacia della «maternale dizione» sembra essere rimarcata anche e subito dalla scelta della similitudine del v. 21: quelle anime invocano piangendo la «Dolce Maria», «come fa donna che in parturir sia» (vd. anche *Par.* XV, 133: «Maria mi dié, chiamata in altre grida», dice Cacciaguida rievocando il parto di sua madre).

È la Maria dolce alla quale Dominici (1356/7-1414, domenicano), in una tenerissima lauda («Dì, Maria dolce, con quanto disio / miravi 'l tuo figliuol Cristo mio Dio?», vv. 1-2)<sup>49</sup> avrebbe rivolto una serie di

---

49 Il testo si legge nell'edizione a cura di Carlo Oliva, in *Poesie italiane del Quattrocento*, Milano, Garzanti 1978, pp. 51-53; ma vanno tenute presenti le due redazioni della lauda e la discussa attribuzione di paternità, ormai definita. Sull'argomento cfr. il contributo di BRUNO BRUNI, *Il Beato Giovanni Dominici autore della più bella lauda del Quattrocento*, «Memorie Domenicane», 73 (1956), pp. 17-24, che dà conto di entrambe le redazioni ed evidenzia qualche riflesso ispirativo in reminiscenze, rivissute con «originale splendore», del «sentimento iacoponico, espresso nei canti dedicati alla Natività e alla fanciullezza del Signore», in particolare, nella lauda *O Vergen più che femina* (ed. a cura di Giovanni Papini, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina 1923), dalla quale non è superfluo rileggere i versi nei quali – come rileva BRUNI (ivi, pp. 17-18) – «risultano scandite le basilari premesse della dolce musica» composta dal Dominici e prende forse avvio – vorrei aggiungere – l'associazione della forma interrogativa alla tipologia del «tu anaforico», consueta nelle invocazioni liturgiche tradizionali. «O Maria, che facevi / quando tu lo vedevi? / Che non ti consumavi / quando tu lo guardavi, / poiché Dio contemplavi / nella carne velata?», chiedeva Iacopone; «Dì Maria dolce, con quanto disio, / miravi il tuo Figliol, Cristo, mio Dio?», esordiva in seguito Dominici, introducendo con una coppia di endecasillabi (schema rimico: XX) una serie di sestine (stanze di endecasillabi: ABABBX) nelle quali è sviluppato con realismo (preannunciato dal sost. «disio») e dolce spiritualità (fin dall'inizio *Maria è connotata con l'aggettivo «dolce»*) il tema mariانو. Vd. anche ALFREDO GALLETTI, *Una raccolta di prediche volgari inedite del cardinale Giovanni Dominici*, in AA.VV., *Miscellanea di studi critici in onore di Guido Mazzoni*, a cura di Arnaldo Della Torre e P. L. Rambaldi, vol. I, Firenze, Tipografia galileiana 1907, pp. 253-278. Nell'ambito dei contributi mariani del Dominici, in questa ottica gioiosa, non vanno dimenticati i commenti al *Magnificat* [vd. GUGLIELMO DI AGRESTI, *Considerazioni intorno a due scritti del B. Giovanni Dominici*, «Memorie Domenicane», 79, VII (1973), pp. 115-125].

quesiti, che ruotano intorno alle sensazioni di una madre, che è anche figlia, ma non per questo cessa di essere mamma:

Quando tu ti sentivi chiamar mamma  
 come non ti morivi di dolcezza?  
 Come d'amor non t'ardeva una fiamma,  
 che t'avesse scoppiata d'allegrezza?  
 Da ver che grande fu la tua forza  
 Poiché la vita allor non ti finì.  
 E la figlia del sommo eterno padre,  
 e lo Signor la sua umile ancilla  
 pietosamente la chiamava madre,  
 che, sol pensando, il cor mi si distilla.

(Ivi, vv. 45-54)

In questi casi potremmo dire con Borges (penso alla *Macchina del tempo* di Wells e soprattutto al *Senso del passato* di James, romanzi di fine Ottocento, commentati in *Altre inquisizioni*<sup>50</sup>) che «la causa è posteriore all'effetto», ovvero, come chiosa Maria Corti leggendo Sannazaro, «il futuro produce il passato»<sup>51</sup>, infatti la lettura gustosa dei testi umanistici appena citati, e non solo questi, sensibilizza il palato alla recezione del gusto di questi versi danteschi.

In questa sede forse non mi sarà possibile sviscerare la questione, né mi sembra il caso, ma non potevo esimermi dalla provocazione.

Certo è che nell'itinerario mariano della *Commedia*, proprio come nel *De partu sannazariano*, per fare un solo esempio significativo, c'è in primo piano, la poesia mariana della gioia Umana con la maiuscola (la «maternale dilezione», della quale parla Bernardino da Siena, nelle due sfumature del rapporto di amore carnale, espresso dall'allattamento, e del rapporto vocale espresso dal quel richiamo marcato dalla dolcezza) e la poesia mariana del dolore, ma in secondo piano: il dolore della Madre straziata per la morte del Figlio ha lo scopo di far comprendere lo stato d'animo di Beatrice (vd. *Purg.* XXXIII, 46: «e Beatrice [Chiesa], sospirosa e pia / [...] ascoltava sì fatta, che poco / più alla croce si cambiò Maria») [vd. anche *Par.* XI, 71-72 e XXV, 113-114<sup>52</sup>].

50 JORGE LUIS BORGES, *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli 2000, pp. 16-19 [18] (Titolo originale: *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé 1960; prima ed. italiana Milano, Feltrinelli 1963).

51 MARIA CORTI, *Passero solitario in Arcadia* (1966), in *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli 2000, pp. 195-207 [205].

52 Vd. *infra*, nota 56.

Nella *Commedia* si coglie inoltre il volto dottrinale di Maria.

C'è la dogmatica mariana, non tutta già ufficialmente proclamata dalla Chiesa all'epoca della *Commedia*, come nel caso dell'Assunzione<sup>53</sup>, alla quale Dante mostra già di credere, anche se i teologi erano ancora su posizioni divergenti tra loro. Compagiono palesemente tre dei quattro dogmi relativi alla Vergine:

1. *Theotòkos* (maternità divina)
2. Verginità<sup>54</sup>
3. Assunzione

C'è inoltre il culto mariano dell'epoca, rappresentato dalle chiese a Maria intitolate (S. Maria in Porto, presso Ravenna sull'Adriatico, la «casa di Nostra Donna in sul lito adriano», *Par.* XXI, 123, per esempio), o dalle preghiere e/o canti (*Salve Regina*, *Ave Maria*, *Regina coeli...*) e dal loro effetto salvifico, collegato alla efficacia mediatrice della *Mater Dei*. E anche qui si snodano effetti poetici differenziati, ma sempre rigorosamente legati alla storia, nonché alla situazione dei personaggi. Penso, per esempio, alle anime dei principi (*Purg.* VIII, 82), che non per caso e come già Benvenuto sottolineava, cantano proprio la *Salve Regina*<sup>55</sup>, oppure a quella «lagrimetta» di Buonconte da Montefeltro (*Purg.* V, 101-108), che «nel nome di Maria», *in ora mortis*, lo strappa all'Inferno, provocando l'ira della parte avversa («l'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno gridava [...]»), che ricorre all'ironia per banalizzare il senso del pentimento («Tu te ne porti di costui l'eterno per una lagrimetta che 'l mi toglie»), e una resa artistica che colpisce in modo diverso.

Nel poema dantesco ci sono inoltre tutti i misteri mariani della gioia e della gloria<sup>56</sup>, che successivamente (XV secolo, cfr. *infra*, I. 1) sa-

---

53 I più antichi sono il dogma della maternità divina (*Theotòkos*, vd. *supra*, nota 11) e quello della Verginità (vd. DE FIORES, *VERGINE*. III. *Tradizione ecclesiale*, in AA.VV., *Nuovo dizionario di mariologia*, a cura di De Fiores e Meo, op. cit., pp. 1308-1322 e *infra*, nota 54) di Maria. Il dogma dell'Immacolata concezione, che afferma l'immunità di Maria dal peccato originale, è stato proclamato da Pio IX, in data 8 / XII / 1854; quello dell'Assunzione, che afferma la glorificazione corporale anticipata (rispetto a quella della quale godranno i giusti dopo alla resurrezione finale) di Maria («assunta in corpo e anima nella gloria celeste»), è stato proclamato da Pio XII, in data 1 / XI / 1950 (cfr. ANGELO GIOVANNI AIELLO, *Dogmi*, in AA.VV., *Nuovo dizionario di mariologia*, a cura di De Fiores e Meo, cit., pp. 438-439).

54 Definito da Paolo IV nella triplice articolazione: «*ante partum* [Dante, *Purg.* XX, 97-98, definisce Maria «unica sposa de lo Spirito Santo», in linea con la rivelazione dell'angelo a Giuseppe, Mt I, 20], *in partu et post partum*». Cfr. *ibid.*

55 XI sec., nel Trecento uso liturgico. Cfr. *infra* I. 1. 1.

56 Dei *dolorosi* protagonista è Gesù nelle tappe della passione, dal sudare sangue

rebbbero stati inseriti, come oggetto di meditazione (preghiera mentale) da associare alla preghiera vocale, nel Salterio mariano divenuto così Rosario della Vergine; 4 dei 5 misteri gaudiosi:

– l'Annunciazione

[vd. il «*visibile parlare*», la «figurazione plastica» di *Purg.* X, 34-48<sup>57</sup>, ma anche il particolare iconografico<sup>58</sup> aggiunto, non senza ragione, in *Par.* XXXII, 112-113: l'angelo «portò [...] / giuso a Maria», la «*palma*» della pace, segno di vittoria<sup>59</sup>, non la verga fiorita a forma *giglio*, «*inviolabile castitatis lilium*»<sup>60</sup>. Il tono *umile* della voce angelica si desume dai versi

---

nell'orto degli ulivi alla morte in croce, ma Dante non omette la presenza di Maria ai piedi della croce, anche se vi accenna in modo indiretto, ma non poco significativo, nei vv. 71-72 di *Par.* XI: «[...] dove *Maria rimase giuso*, / ella [Povertà] con Cristo pianse in su la croce [...]». Il «confronto tra *domina Paupertas* e Maria – annota infatti la Chiavacci Leonardi (op. cit., p. 316) – «si trova soltanto nell'*Arbor vitae crucifixae* di Ubertino da Casale (V, 3), che appare così sicura parte, con Bonaventura e il Celano, di questa vita dantesca: “*immo ipsa matre, propter attitudinem crucis [...] te non valente contingere, domina Paupertas [...] te plus quam unquam fuit strictius amplexata et tuo cruciatu iuncta*». La presenza e la sofferenza della Madre si avverte anche in *Par.* XXV, 113-114, attraverso il «grande officio» che il «pellicano» (v. 113) [= Cristo, vd. Ps 101,7] affidò «di lei su la croce» (v. 114) a Giovanni (Io 19, 26-27), quello di «sostituire tale figliuolo presso tale madre» (Torraca) [cfr. le annotazioni della Chiavacci Leonardi, op. cit., p. 702].

57 Cfr. *infra*, pp. 185-186 e I. 1. 2.

58 Nell'iconografia dell'Annunciazione generalmente l'Angelo reca una verga fiorita, il *giglio*, oppure un ramo d'*ulivo* o la *palma*, ma non sono escluse variazioni, come si può verificare attraverso una rapida esplorazione esemplificativa. Nell'*Annunciazione* di AMBROGIO LORENZETTI (1344, Siena, Pinacoteca Nazionale, cfr. *Tavole* II. 11, in *MARIA. Vita, apparizioni, preghiere*, vol. XI de “I grandi libri della religione”. Progetto editoriale realizzato in collaborazione con Piemme Electa, a cura di Diego Manetti e Stefano Zuffi, Milano, Mondadori 2006), per esempio, come nel *Paradiso* dantesco, l'Angelo ha in mano una *palma*; in quella di SIMONE MARTINI e LIPPO MEMMI (1333, Firenze, Uffizi, cfr. *ivi*, *Tavole* II. 13) l'Angelo regge invece un ramo d'*ulivo*, ma sul fondo oro emerge anche un *vaso con dei gigli*; nell'*Annunciazione* di FILIPPO LIPPI (1450 circa, Monaco, Alte Pinakothek, cfr. *ivi*, *Tavole* II. 17) l'Angelo, inginocchiato dinanzi alla Vergine, ha la mano destra sul seno, nella sinistra si leva un *giglio*, che lo sovrasta equiparando quasi in altezza Maria, che pure stringe al seno la mano destra; le braccia conserte e il *giglio* nella mano sinistra, inclinato in avanti, verso la Vergine connotano l'Angelo nell'*Annunciazione* di GIOVANNI ANGELO DI ANTONIO DA CAMERINO (1455 circa, Camerino, Pinacoteca e Musei civici, cfr. *ivi*, *Tavole* II. 19). Nell'impostazione iconografica il *giglio* è molto diffuso, anche se non sempre nella mano dell'Angelo. Singolare, a mio avviso, l'*Annunciazione* del BEATO ANGELICO (1440 circa, Madrid, Prado, cfr. *ivi*, *Tavole* II. 15 e *infra*, pp. 185-186 e sgg.).

59 La *palma*, annota la Chiavacci Leonardi (nota al v. 112, op. cit. p. 893), «era data al vincitore della gara. Maria riceve così dall'angelo quasi “lo segno della sua vittoria, ch'ella vinceva tutte l'altre creature in piacere a Dio” (BUTI)».

60 Cfr. la nota al v. 112 di Fallani, ed. cit., p. 639.

35-36 del canto XIV del *Paradiso*: «voce modesta<sup>61</sup>, / forse qual fu da l'angelo a Maria»; il luogo dell'apparizione, il nome dell'angelo e l'apertura delle sue ali dai vv. 137-138 del canto IX: «a Nazarette / là dove Gabriello aperse l'ali». Nel XXXIII del *Par.*, per bocca di S. Bernardo, vengono definiti atteggiamento e portamento («Baldezza e leggiadria<sup>62</sup> / quant'esser puote in angelo e in alma, / è tutta in lui», ivi, 108-109) di «quell'angel che con tanto gioco / guarda ne li occhi la nostra regina, / innamorato sì che par di foco [...]», ivi, 103-105]

– la visita a Elisabetta

[vd. il premuroso accorrere, «Maria corse in fretta alla montagna», di *Purg.* XVIII, 100],

– la nascita di Gesù

[nell'ottica di Maria, vd. *Purg.* XX, 22-24<sup>63</sup>],

– il ritrovamento di Gesù nel Tempio

[vd. *Purg.* XV, 88-90<sup>64</sup>]

e 2 dei 5 misteri gloriosi (quelli che riguardano la gloria di Maria):

– l'Assunzione di Maria (associata all'Ascensione di Gesù<sup>65</sup>)

[vd. *Par.* XXV, 127-128: «Con le due stole nel beato chiostro / son le due luci sole che saliro»<sup>66</sup>; ma anche XXIII, 119-120: «la coronata fiamma / che si levò appresso sua semenza»<sup>67</sup>]

– e l'Incoronazione della Regina in cielo

[trionfo di Maria, «coronata», vd. *Par.* XXIII, 92-96: «[...] la viva stella /

61 Nell'interpretazione dell'aggettivo (*modesta* = *umile*) condivido le considerazioni della Chiavacci Leonardi (op. cit., nota al v. 36, p. 395): «modesta: l'aggettivo non vale "moderata" o "piana", come alcuni annotano, ma ha il senso, che gli è proprio nell'italiano moderno, di "umile", "che non presume di sé" (si cfr. XXIX, 58)».

62 Sul significato dell'endiadi vd. la nota della Chiavacci Leonardi (op. cit., p. 893) e BIFFI, op. cit., p. 76.

63 Cfr. *supra*, p. 179-180.

64 Cfr. *supra*, pp. 165-168.

65 In *Par.* XXIV, 137-138 è evocata la *Pentecoste*, il *terzo mistero glorioso*, la discesa dello Spirito Santo, in particolare sugli Apostoli: «per voi che scriveste [= apostoli] poi che l'ardente Spirto vi fé almi», dopo che lo Spirito Santo «illuminò le loro menti e i loro cuori, rendendoli capaci di parlare con divina sapienza (*Act. Ap.*, 2,1 sgg.)», annota la Chiavacci Leonardi (op. cit., p. 675).

Il *primo mistero glorioso*, la *Resurrezione*, secondo il testo di Lc 24, 13-17, compare in *Purg.* XXI, 7-9 («Ed ecco, sì come ne scrive Luca / che Cristo apparve a' due [i discepoli di Emmaus] ch'erano in via, / surto fuor de la sepulcrale buca, / ci apparve un'ombra [...]»), come primo termine di paragone di un'efficace similitudine: come Cristo apparve all'improvviso ai due discepoli, così a noi due apparve un'ombra [Stazio].

66 Cfr. *supra*, pp. 175-176 e nota 35; pp. 182-183 e nota 53.

67 *Ibid.*



che là su vince come qua giù vinse, per entro il cielo scese una *facella*, / formata in cerchio a guisa di corona, / e cinsela e girossi intorno ad ella»; ivi, 100-101: «quella lira / onde si coronava il bel zaffiro»; ivi, 119: «la coronata fiamma»].

Nel XXIII canto del *Paradiso* «lo maggior foco» (ivi, 90) si scopre alla vista e all'animo del *viator* con una profonda intensità, in tutto il suo splendore e in tutta la sua grandezza («il quale e il quanto de la viva stella / che là su vince come qua giù vinse», ivi, 92-93); «per entro il cielo scese una *facella*» (ivi, 94), una luce infuocata, ossia un angelo, un «amore angelico», nel quale i più riconoscono l'arcangelo Gabriele<sup>68</sup>, «formata in cerchio in guisa di corona, / e cinsela e girossi intorno a ella»: figurazione visiva in atto dell'incoronazione di Maria in cielo.

Si tratta di un soggetto iconografico variamente atteggiato nelle arti figurative, ma qui a incoronare Maria non è Dio Padre e/o Cristo, suo figlio, oppure la Trinità, come nella più nota tradizione «visiva».

Da Gesù, per esempio, è incoronata la Vergine nell'*Incoronazione* di Iacopo Torriti (1295, Roma, mosaico della Basilica di Santa Maria Maggiore<sup>69</sup>); in quella di Andrea di Buonaiuto (1365, Firenze, rosone della Basilica di Santa Maria Novella<sup>70</sup>); nell'*Incoronazione* affrescata dal Beato Angelico (1434-1435, Firenze, convento di San Marco<sup>71</sup>) e in quella di Giovanni Bellini, nel pannello centrale della Pala Pesaro (1471-1474, Pesaro, Museo civico<sup>72</sup>). Ancora da Gesù viene celebrata la cerimonia dell'*Incoronazione della Vergine* realizzata da Raffaello (Pala Oddi, 1503, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana<sup>73</sup>).

Maria, invece, nell'*Incoronazione* di Enguerrand Quarton (1453-1454, Villeneuve-les-Avignon, Musée Municipal<sup>74</sup>), è incoronata da Cristo e da Dio Padre, laddove Padre e Figlio sono raffigurati come perfettamente identici, mentre dalle loro bocche «spira», direbbe Dante (cfr. *Par.* X, 1-3 e XXXIII, 119-120), lo Spirito Santo in forma di colomba con le ali spiegate, o ancora in quella di Velázquez (1641-1642, Madrid, Prado<sup>75</sup>), dipinto nel quale Gesù e Dio Padre, giovane l'uno e anziano l'altro nell'aspetto, si dividono il compito dell'*Incoronazione*, mentre dalla colomba bianca dello Spirito Santo, il punto più luminoso del dipinto, procede un raggio di luce, che, attra-

68 Cfr. la nota al v. 94 della Chiavacci Leonardi, op. cit.

69 Cfr. MARIA. *Vita, apparizioni, preghiere*, cit., Tavole IV. 18.

70 Cfr. ivi, Tavole IV. 19.

71 Cfr. ivi, Tavole IV. 22.

72 Cfr. ivi, Tavole IV. 23.

73 Cfr. ivi, Tavole IV. 24.

74 Cfr. ivi, Tavole IV. 20.

75 Cfr. ivi, Tavole IV. 25.

versando la simbolica corona floreale, scende perpendicolarmente sul capo di Maria.

Nel XXIII canto del *Paradiso* a incoronare la Vergine è l'Angelo, strumento di quel mistero dell'Incarnazione, che ha reso possibile la redenzione dell'umanità («L'angel che venne in terra col decreto / de la molt'anni lacrimata pace, / ch'aperse il ciel del suo lungo divieto», *Purg.* X, 35-36) ed è il fondamento della Regalità di Maria: l'immagine "disegnata" in versi da Dante diventa una visibile espressione teologica<sup>76</sup>.

Dall'iconografia poetica scaturisce con naturale armonia l'essenza teologica della figura di Maria; tra le righe sembra quasi delinearsi una "sintesi" analoga a quella rappresentata nella *Annunciazione* del Beato Angelico (1440 circa, Madrid, Prado<sup>77</sup>): nella parte sinistra del dipinto è rappresentata la cacciata di Adamo ed Eva dall'Eden, «l'antefatto che rende necessaria l'Incarnazione di Cristo e la redenzione»<sup>78</sup>; al centro l'angelo, che nei «colori limpidi del vestito e delle ali» tradisce la «memoria della giovanile attività di miniaturista praticata dall'Angelico», con le mani incrociate sul seno, si inchina<sup>79</sup> dinanzi a Maria, che compare alla destra del dipinto. Della Vergine è evidenziata l'umiltà, non solo attraverso il suo atteggiamento (mani congiunte sul seno e testa china, segno di assenso e sottomissione), ma anche attraverso la casta semplicità dell'arredo. L'episodio principale si svolge sotto un porticato: un bassorilievo in alto al centro, sovrastante la colonna che divide Maria dall'angelo, «ribadisce in modo simbolico la presenza di Dio Padre».

Nell'*Incoronazione* del *Paradiso* dantesco il ruolo dell'«amore angelico» sembra dunque offrire una chiave di lettura certamente "polisemica".

Questo breve accenno ai misteri mariani nella *Commedia* è solo il presupposto di una verifica che non va fraintesa, ma merita un po' di attenzione filologica, perché quanto meno incuriosisce.

È un sondaggio che ho provato a effettuare, valutando per esempio le occorrenze della forma «Ave», nel contesto, e in successione... ne emerge, a mio avviso, la precisa e motivata scelta dantesca di ogni parola, di ogni dettaglio, come spero di poter mostrare, almeno parzialmente, a titolo esemplificativo.

<sup>76</sup> Su teologia e poesia nella *Commedia* si legga il valido contributo critico e bibliografico di BIFFI, op. cit., pp. 15-28.

<sup>77</sup> Cfr. MARIA. *Vita, apparizioni, preghiere*, cit., *Tavole* II. 15.

<sup>78</sup> Cfr. *infra*, note 80-81.

<sup>79</sup> Questo atteggiamento sembra rinviare ai vv. 35-36 del XIV canto del *Paradiso* (cfr. *supra*, pp. 183 sgg. e nota 61).

Nella *Commedia*, è a tutti noto, c'è una mariologia esemplare, se così mi è consentito definire la funzione di *exemplum* esercitata nelle varie cornici del *Purgatorio*, dove si scontano i vizi capitali secondo uno schema un po' diverso da quello tradizionale, come vedremo, in sintonia con una precisa tradizione (vd. S. Bonaventura, *Speculum* e la predicazione medievale) e soprattutto in una pirotecnica di effetti poetici diversi.

C'è il binomio *Maria – Eva*<sup>80</sup>, che ha precisi precedenti e nutriti sviluppi, non disgiunto dal binomio *Cristo – Adamo*<sup>81</sup>, che sarei tentata qui di illustrare, non partendo dalle fonti, come già in molti hanno

---

80 Cfr. *Purg.* X, 34-36: Maria, accettando il «decreto» (annuncio dell'Angelo), «ch'aperse 'l ciel del suo lungo divieto», accetta di essere la «nuova Eva» annunciata in Gen III (Protoevangelo: donna che schiacerà il serpente). Cfr. anche *Par.* XXXII, 4-6: Eva, «quella ch'è tanto bella», perché creata direttamente da Dio, nei termini evocati in *Par.* XIII, 37-38 [laddove Adamo è indicato con ampia perifrasi di impianto retorico, che evoca Gen II, 1, creazione di Eva, e Gen III, 6, peccato di Eva: «nel petto onde la costa / si trasse per formar la bella guancia / il cui palato a tutto 'l mondo costa»], «colei che» «aperse» e «punse» la «piaga che Maria richiuse e unse» [cfr. S. AGOSTINO, *Serm.* XVIII: «illa percussit, ista sanavit [quella ferì, questa risanò]», cit. da Sapegno, curatore dell'ed. della *Commedia*, Firenze, La Nuova Italia 1985 (1957<sup>1</sup>)], nell'ordinamento dei beati nella rosa celeste, siede ai «piedi» della Vergine, «nel grado immediatamente sottostante»; tutta la terzina è costruita in modo da «premettere il ricordo della redenzione a quello della colpa» (cfr. Sapegno, op. cit., nota 6) e «così, tanto nell'ordine grammaticale quanto nell'ordine di gloria, Maria sta sopra ad Eva» (cfr. RAFFAELLO FORNACIARI, *Il canto XXXII del Paradiso*, Firenze 1904, p. 10, cit. da Sapegno, op. cit., in nota). Su *Eva e Maria* cfr. anche ROMEO DE MAIO, *Donna e Rinascimento*, Napoli, ESI 1995, pp. 83-88.

81 Cfr. *Par.* XIII, 82-87 (perfezione umana: Adamo - Cristo): «Così fu fatta già la terra degna / di tutta l'animal perfezione [Adamo, cfr. Gen II, 7]; / così fu fatta la Vergine pregna [Cristo]; / sì ch'io commendo tua opinione, / che l'umana natura mai non fue / né fia qual fu in quelle due persone.». Quando «venit plenitudo temporis [venne la pienezza del tempo] – scriveva S. Paolo *Ad Galatas* (Gal 4, 4) – misit Deus Filium suum factum ex muliere [Dio mandò il suo Figlio, nato da donna]», parlando di Gesù «come essere pienamente umano» [cfr. PELIKAN, op. cit., p. 30]. Quello di Paolo (se teniamo conto che «l'epoca di composizione» degli scritti del Nuovo Testamento «non corrisponde all'ordine» nel quale, nella nostra Bibbia, come insieme di libri canonici, essi compaiono) è «il più antico accenno a Maria (anche se indiretto)» [cfr. *ibid.*]. Lo stesso Apostolo, in un'altra epistola, *Ad Romanos* (Rm 5, 15-19), giungeva alla medesima «conclusione sulla vera umanità di Cristo, basandosi su una particolare interpretazione dell'Antico Testamento espressa nel versetto» [cfr. *ibid.*]: *sicut enim per inoboedientiam unius [Adamo] hominis peccatores constituti sunt multi ita et per unius oboedientiam [Cristo] iusti constituentur multi*. [Come per la disobbedienza di uno solo tutti sono stati costituiti peccatori, così anche per l'obbedienza di uno solo tutti saranno costituiti giusti]. Partendo da questa tipologia, «che parlava del primo Adamo e poi di Cristo come secondo Adamo» si poteva anche «parlare di Maria come seconda Eva», in quanto la «disobbedienza» di «una sola» donna, Eva, fu riscattata dalla «obbedienza» di «una sola» donna, Maria.

Su questa materia in rapporto alla tradizione patristica vd. AUERBACH, op. cit., pp. 259-261.

fatto, ma dal “futuro”, come suggerisce la Corti quando rilegge Sanzaro alla luce di Leopardi, partendo per esempio dalla *Defensione delle donne*, di un anonimo quattrocentesco cronologicamente e geograficamente collocato nella Firenze medicea laurenziana<sup>82</sup>.

Prevale, però, nella *Commedia* l'immagine della *Ianua coeli*. Se Dio è

l'amor che move il sole e l'altre stelle  
(*Par.* XXXIII, 145)

[...] uno Dio  
solo ed eterno, che tutto 'l ciel move,  
non moto, con amore e con disio  
(*Par.* XXIV, 130-132)

e Dante al pari di San Tommaso va aldilà del primo motore immobile aristotelico<sup>83</sup>, è Maria colei che «ad aprir l'alto amor<sup>84</sup> volse la chiave» (*Purg.* X, 42), umilmente accettando quel «decreto» annunciato dall'Angelo, «ch'aperse 'l ciel del suo lungo divieto» (ivi, 34): è questo amore che è molto piaciuto a quel Saviane, che si dichiara un laico in cerca del Paradiso al quale vuole arrivare eliminando la paura e il dolore, l'Inferno e il Purgatorio, in un romanzo di idee, *In attesa di lei*, che esplicitamente si propone come *lectura* creativa della *Commedia*<sup>85</sup>.

## I.1. LA PREGHIERA. TASSELLI DI UN POETICO «ROSARIO» ANTE LITTERAM

### I.1.1. LA «SALVE REGINA»

Nel VII canto del *Purgatorio* Dante *sente* anche se dice «*vidi*» (vista-udito) gli spiriti dei principi negligenti della valletta fiorita, sul

<sup>82</sup> Sull'argomento cfr. CICALA, *La «Theotòkos»...*, cit., pp. 305-308. Su Cristo - Adamo cfr. anche *Purg.* XXIII, 62-63: «[...] e più l'anima prima [Adamo] bramò colui che 'l morso in sé punìo [Cristo]».

<sup>83</sup> Come ha osservato Étienne Gilson e dettagliatamente annota Fallani nell'ed. cit. della *Commedia* da lui curata, p. 587.

<sup>84</sup> L'«amore», suggerisce la Chiavacci Leonardi (commentando il v. 142 di *Par.* XXXII), è il termine col quale Dio è definito da Giovanni («*Deus caritas est*»: 1 Io. 4, 8), «quello nel quale si compie la cosiddetta “visione unitiva”, cioè l'ultimo grado dell'unione mistica dell'uomo con Dio».

<sup>85</sup> Cfr. CICALA, *Da Beatrice a Ruh: la donna, l'amore e Dio nell'Attesa di lei di Giorgio Saviane*, in *Episodi della storia della fortuna e della critica dantesca fra Cinquecento e Novecento*, a cura di Vincenzo Placella, Napoli, L'Orientale Editrice 1999, pp. 151-176.

marginale della quale Virgilio e Dante sono guidati da Sordello; “sente” cantare la *Salve Regina*.

Il *viator* dice (*Purg.* VII, 82-84):

‘*Salve, Regina*’ in sul verde e ‘n su’ fiori,  
quindi seder *cantando* anime *vidi*,  
che per la valle [= avvallamento] non parean di fuori.

L’uso del verbo *vedere* (*vista*), associato al verbo *cantare* (*udito*) coinvolge indissolubilmente, attraverso un sapiente e non casuale osimoro, vista e udito in un’unica armonia di colori e musica.

La preghiera era «una delle Antifone maggiori, o sequenza composta in prosa ritmica, – annota Fallani<sup>86</sup> – attribuita a vari autori, tra cui più autorevolmente a Ermanno Contratto, monaco di Reichenau, morto nel 1054. La “gloriosa antifona” fu introdotta come canto dopo la Compieta<sup>87</sup> dai Cistercensi, dai Domenicani, dai Francescani».

Nel 1239 «Gregorio IX ne ordinò il canto nelle chiese romane»<sup>88</sup>. Benvenuto da Imola rilevò le ragioni per le quali riteneva questa preghiera particolarmente appropriata alle anime dei principi:

admonet superbos, qui colunt et affectant nimis dominia et imperia temporalia, quibus credunt felicitari, et ut humiliantur et contemnentur calamitates mundi, cum dicit: «*ad te clamamus exules filii Evae*» [rimprovera i superbi che amano e ricercano troppo la potenza terrena, con la quale credono di procacciarsi la felicità, e li induce a umiliarsi e a disprezzare le avversità del mondo, là dove dice: «*noi ti supplichiamo, esuli figli di Eva*»]<sup>89</sup>.

Ma – aggiungo – il testo della preghiera prosegue collocando i soggetti oranti, “gementi e piangenti”, “in questa valle di lacrime”: «*gementes et flentes in hac lacrimarum valle*» e tutti i principi

– sono in una valle [«valle», *Purg.* VII, 84; «lama», *ivi*, 90]

---

<sup>86</sup> Nell’ed. cit., p. 273, nota 82.

<sup>87</sup> La *Compieta* (XIII sec.) è l’ultima delle ore canoniche [«lat. eccles. Medioev. *complēta* [hōra] l’ora che completa la giornata», cfr. CARLO BATTISTI - GIOVANNI ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano*, II, Firenze, Barbera 1975, p. 1037], al calar della notte: «l’ora che volge il disio / ai naviganti e ‘ntenerisce il core» (*Purg.* VIII, 1-2). Nell’apertura del canto VIII del *Purgatorio*, annota la Chiavacci Leonardi (ed. cit., p. 233), «si vuol designare infatti l’ora che segna l’inizio della notte, quell’ora che nell’ufficio canonico è detta “Compieta”, come il suono della campana (v. 5) e l’inno cantato dalle anime (v. 13) lasciano chiaramente intendere».

<sup>88</sup> Fallani, ed. cit., p. 273, nota 82.

<sup>89</sup> Cfr. BENVENUTO nel vol. II del *Secolare commento*, cit., e Sapegno, ed. cit., p. 56.

– e appaiono in un atteggiamento di dolore e compunzione [«quel Nasetto»<sup>90</sup>, per esempio, «guardate là come si batte il petto!»].

Questa preghiera, annota Sapegno, che «s’innalza, dopo i vesperi, alla Vergine, dai fedeli “gementi e piangenti in questa valle di lacrime”, per invocare la grazia d’esser fatti degni di vedere Cristo»<sup>91</sup>, si adatta molto bene «alle anime dell’Antipurgatorio in genere, che anch’esse anelano ad uscire dal loro esilio e a intraprendere il cammino che deve condurle alla beatitudine; e in particolare ai principi di questa valletta, in quanto contrappone alle glorie mondane il concetto della vanità del mondo»<sup>92</sup>.

La *Salve Regina*, spiega Anthony Buono<sup>93</sup>, risale all’XI secolo ed è di autore ignoto, anche se sono state formulate delle ipotesi di paternità: Ermanno Lo Zoppo [1013-1054] o il vescovo Ademaro di Le Puy [morto nel 1098], uno dei fautori della prima Crociata. Fu introdotta nell’uso liturgico intorno al 1135, ma in seguito se ne servirono anche cistercensi e domenicani.

Dal XIII secolo «ha costituito – scrive ancora Buono<sup>94</sup> – l’ultimo canto serale di molte comunità religiose. Il XIV secolo ne ha visto l’introduzione nell’Ufficio divino, anticipando l’attuale *Liturgia delle ore*».

All’epoca di Dante era una preghiera ormai già in uso diffuso, anche se non ho finora trovato prove che concludesse il Salterio mariano.

Nel secolo XI – ricorda Dante Balboni<sup>95</sup> – «il *Salve Regina* si cantava come *antiphona ad Canticum*, cioè al *Benedictus* (mattina) e al *Magnificat* (di sera). A Cluny nel 1135 era canto processionale nel giorno dell’Assunta (15 agosto): nel secolo successivo veniva recitato quotidianamente dai cistercensi (1218), dai domenicani (1230) e dai francescani (1249), per cui al tempo di Dante era largamente noto».

Buono<sup>96</sup> scrive che «l’orazione è ancora recitata o cantata nella *Liturgia delle ore*, preghiera ufficiale della Chiesa, e alcuni concludono con essa il rosario» e aggiunge che «alla sua esegesi» dedicò «un intero libro S. Alfonso Maria de’ Liguori».

90 Filippo III, re di Francia, «nasello», commenta BUTI (cit. da Sapegno, *ivi*, p. 77), perché ebbe «piccolo naso».

91 Sapegno, *ibid.*

92 *Ibid.*

93 ANTHONY BUONO, *Le più grandi preghiere a Maria*, trad. it. dall’inglese, Milano, Paoline 2002, pp. 71 sgg.

94 *Ivi*, p. 72.

95 DANTE BALBONI, *Salve Regina*, nel vol. IV dell’*Enciclopedia dantesca*, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, Roma 1973, pp. 1091-1092. Cfr. anche il contributo di IGINO CECCHETTI, *Salve Regina* nel vol. X (Firenze, Sansoni 1953) dell’*Enciclopedia cattolica*.

96 BUONO, *op. cit.*, p. 71.

In ogni caso la scelta dell'Alighieri, come rilevò a suo tempo Benvenuto, non è casuale, ma filologicamente e logicamente pertinente (associa le parole del testo della preghiera alla situazione che descrive<sup>97</sup>); inoltre attesta il fatto che il poeta rispecchia il culto mariano diffuso all'epoca e la gravidanza teologica del testo, perciò anche l'*Ave* induce a una analoga riflessione.

#### I.1.2. OCCORRENZE DELLA FORMA «AVE»

La forma «*Ave*» compare per la prima volta in *Purg.* X, 34-45, nel bassorilievo scolpito su «marmo candido» (ivi, 31), come esempio mariano di umiltà per i superbi nella prima cornice del *Purgatorio*, una scultura che propone come «atto soave» l'episodio evangelico registrato da Luca (I, 26-38), l'Annunciazione, coinvolgendo vista e udito:

L'*angel* che venne in terra col decreto  
de la molt'anni lagrimata pace,  
ch'aperse il ciel del suo lungo divieto,  
dinanzi a noi pareva sì verace  
quivi intagliato in un *atto soave*,  
che non sembiava imagine che tace.  
Giurato si saria ch'el dicesse '*Ave!*';  
perché iv'era imaginata quella  
ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave;  
e avea in atto impressa esta favella,  
'Ecce ancilla Dei', propriamente  
come figura in cera si suggella.

Sono versi nei quali – sottolineava mirabilmente Sapegno<sup>98</sup> – c'è «figurazione plastica» e «intensità di sentimento»: è un «*visibile parlare*», «non sembiava» – recita il v. 39 – «*imagine che tace*».

In questo caso quindi l'«*Ave*» è proprio il saluto pronunciato «soavemente» dall'Angelo.

---

<sup>97</sup> Analoga è la pertinenza del «*Regina coeli*» [vd. *Par.* XXXIII, 128 e *supra*, pp. 162-163]. «*Regina coeli lactare alleluia!*» è l'antifona che si canta in chiesa nel periodo pasquale, esprimendo la gioia della Pasqua, scritta da ignoto autore nel XII secolo. Il senso della preghiera è raggiungere Gesù per mezzo di Maria e il suo affetto materno, nel *Par.* dantesco (XXXIII, 128) è cantata da quei «candori» [splendori beati] che manifestano l'ardore del loro affetto per Maria tendendo in su la punta della loro fiamma, come «fantolin», come il lattante verso la mamma (cfr. *supra*).

<sup>98</sup> Nell'ed. cit., p. 109.

Quanto al valore esemplare, forse – annota Fallani<sup>99</sup> – il suggerimento di proporre in ogni cornice, «come meditazione per le anime», un episodio della vita della Vergine venne a Dante dallo *Speculum Beatae Virginis* di S. Bonaventura, dove Maria è celebrata per le sue virtù che si oppongono a ciascuno dei sette vizi capitali, come avviene nella *Commedia*, ma secondo uno schema un po' diverso dal tradizionale<sup>100</sup>.

Sapegno<sup>101</sup> riconduce l'«invenzione» dantesca «alla tecnica medievale della predicazione, in cui l'*exemplum* adempie a una funzione essenziale di ordine emotivo e persuasivo». In Dante d'altra parte – sottolinea lo stesso critico<sup>102</sup> – proprio «come nelle prediche medievali [...] la materia narrativa è attinta alla Scrittura e all'agiografia, e anche alla storia profana e alla mitologia. Il primo degli esempi di virtù è sempre tolto dal repertorio mariano».

Ma, mi domando, forse non è un caso che la prima occorrenza della forma «Ave» compaia proprio sulla bocca dell'Arcangelo Gabriele, fonte della meditazione che nel culto mariano trova, e trovava già al tempo di Dante, espressione nella preghiera omonima, l'*Ave*. In un certo senso qui Dante, facendo rivivere la *salutazione angelica* e la *risposta di Maria*, spiega l'origine della preghiera<sup>103</sup>.

Rileggendo *Purg.* X, 34-45 si rileva che, proprio come nel testo di Luca, il nome di Maria non compare nell'ambito del saluto, non subito come nella preghiera attuale; viene fuori dopo qualche verso [*Purg.* X,

<sup>99</sup> Nell'ed. cit., p. 289.

<sup>100</sup> Schema dantesco e schema tradizionale sono ricordati da Branca (BOCCACCIO, *Rime*, ed. cit.), nella nota ai vv. 28-30 dell'*Ave Maria* boccacciana, nei quali la «sequenza dei vizi» capitali è «scandita secondo l'ordine tradizionale (siglato SALIGIA)» [= Superbia Avarizia Lussuria Invidia Gola Ira Accidia: «[...] non vince partito / la fiera lupa delle sette branche, [...]». Quest'è superbia, avarizia e anche / lussuria, invidia e la bramosa gola, / ira e accidia, ch'avverar son franche.], ordine «corrente prima di quello meno comune seguito da Dante (SIIAAGL)». Sull'«archetipo di Maria quale *specimen* delle sette virtù contrapposte ai sette vizi capitali» [RICCARDO DI SAN LORENZO, *De laudibus Mariae Virginis*, XI, cap. 1, § 24; RICCARDO DI SAN VITTORE, *Sermones*, 64 (*In assumptione beatae Mariae*) e CORRADO DI SASSONIA, *Speculum*, IV] cfr. MARTINELLI, op. cit., pp. 93-95.

<sup>101</sup> Nell'ed. cit., p. 108. Corsivo mio.

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> Vd. anche *infra*, pp. 193-194, 197-198, 200-201, la spiegazione dettagliata di San Bernardino da Siena, pred. XXIX, una delle *Prediche volgari* recitate sul *Campo di Siena* nel 1425, incentrata sull'Assunzione. Sull'interpretazione delle prime parole della salutatione proposta nello *Speculum* dal francescano CORRADO DI SASSONIA, che «nella seconda metà del XIII secolo, sembra voler sintetizzare [...] l'intero dossier accumulatosi nei secoli precedenti sul nome di Maria», rifacendosi chiaramente a RICCARDO DI SAN LORENZO (*De laudibus Mariae Virginis*), che a sua volta riprende l'opera di un anonimo cfr. MARTINELLI, op. cit., pp. 102-103.



34-45], attraverso le parole del poeta, che, proprio come l'evangelista, procede nella narrazione [spiegando: «mi mossi col viso, e vedea / di retro da Maria, [...] / un'altra storia»].

La formula di saluto «Ave», associata però al nome della Vergine, *Maria*, compare nuovamente solo nella terza cantica [*Par.* III, 121-123], nella forma della preghiera (il poeta sembra sottolinearlo attraverso l'*enjambement*: «[...] "Ave / Maria" [...]»: stacco e unione, tradizione della Salutazione, «Ave», e anticipazione dell'innovazione, «Ave Maria»), recitata "cantando" dallo spirito di Piccarda Donati, che Dante colloca nel Cielo della Luna, dove appaiono le ombre di coloro che non mantennero fede ai voti religiosi.

Piccarda narra la sua storia e presenta a Dante l'anima della «gran Costanza» [ivi, 118]; dopo aver parlato, svanisce cantando l'*Ave Maria*, il «primo canto sacro, che Dante ascolta ad apertura del *Paradiso*», suggerisce Fallani<sup>104</sup>, sottolineando che «ritmo e musica, struttura interna del canto e chiara sintassi, slancio spirituale e realtà storica, elegia e dramma acquistano in Dante piena coscienza, in una dialettica che risolve i contrasti e le ombre terrene nella luce piena della poesia, che eleva ancor più il lirico entusiasmo dello stil novo in un maturo linguaggio di sapienza»:

Così parlommi, e poi cominciò 'Ave,  
Maria' cantando, e cantando vanio  
come per acqua cupa cosa grave.  
(*Par.* III, 121-123)

Così «come era apparsa d'un tratto, evanescente, così svanisce rapida», annota Sapegno introducendo il canto<sup>105</sup>, «come per acqua cupa cosa grave».

Bernardino da Siena, in una delle sue *Prediche volgari* [predica XXIX, 33], recitate sul Campo di Siena nel 1425<sup>106</sup>, precisa che l'«Angiolo» disse solo «Ave» e la Chiesa aggiunse Maria: c'è nella spiegazione di Luca, non nel saluto di Gabriele.

In *Par.* III, 121-122 il nome «Maria», attraverso l'*enjambement*, è collocato in posizione forte, all'inizio del verso, quindi il poeta a esso vuole dare un rilievo fonico, non certo casuale e gratuito.

Nel canto XVI del *Paradiso* Cacciaguida colloca cronologicamente la sua nascita computando gli anni, secondo l'uso fiorentino, *ab incarnatione*.

<sup>104</sup> Nell'ed. cit., p. 454, nota.

<sup>105</sup> Nell'ed. cit., introduzione al canto, p. 34.

<sup>106</sup> Cfr. l'ed. cit., a cura di Delcorno, vol. II, p. 829.

Nei vv. 34-36 si legge:

dissemi: «Da quel dì che fu detto “Ave”  
al parto in che mia madre, ch’è or santa,  
s’alleviò di me ond’era grave,

Torna la formula di *saluto dell’Angelo*, «Ave», che qui rinvia all’episodio evangelico, non «visibile parlare», come in *Purg.* X, 34-45, ma punto di riferimento, che nell’uso medievale fiorentino serviva per il computo degli anni *ab incarnatione* (dall’Annunciazione, allora datata 25 marzo, al giorno del parto di mia madre).

Ciò che il poeta mette in versi ha qui un preciso fondamento storico nella consuetudine fiorentina dell’epoca: il computo *ab incarnatione*.

Inoltre dagli stessi versi emerge allusivamente un altro particolare, che è uno degli aspetti della *δέησις*: il v. 34 finisce con «Ave», il v. 35 inizia con «al parto» in posizione forte, evidenziando l’invocazione a Maria della partoriente.

Anche questa è una consuetudine, una forma di *δέησις* attestata nella *Commedia*, per esempio nel canto precedente dello stesso *Paradiso* (XV, 133: «Maria mi diè chiamata in alte grida»), laddove lo stesso Cacciaguida, ricordando l’invocazione a Maria della madre partoriente, autorizza la lettura allusiva dei vv. 34-35 di *Par.* XVI:

- dall’«Ave / al parto...» (computo *ab incarnatione*)
- «Ave / al parto...» (invocazione della partoriente)

Un’ulteriore conferma della plausibilità di questa ipotesi, per fare un altro esempio, si coglie anche nei versi 19-21 del canto XX del *Purgatorio*, laddove è connotata l’invocazione della partoriente («Dolce Maria», «chiamar nel pianto», «come [...] donna [...] in parturir...») e, attraverso la similitudine, per la posizione delle parole nei versi, sembra possibile la medesima lettura allusiva:

e per ventura udi’ «Dolce Maria!»  
dinanzi a noi chiamar così nel pianto  
come fa donna che in parturir sia.

Si tratta di una terzina che introduce il primo degli esempi gridati dagli avari nella quinta cornice del *Purgatorio*, l’*exemplum* di povertà offerto da Maria («e seguir: “Povera fosti tanto, / quanto veder si può per quello ospizio / dove sponesti il tuo portato santo”», ivi, 22-24).

Tornando alla linea portante di questo discorso, ovvero alla riflessione sui contesti nei quali progressivamente nella *Commedia* si dispiegano, non certo casualmente, le occorrenze della forma «Ave», mi sembra opportuno rileggere i versi 94-96 del canto XXXII del *Paradiso*:

e quello amor che primo lì discese,  
cantando “Ave Maria, gratia plena”,  
dinanzi a lei le sue ali distese.

Davanti alla Vergine, nella candida Rosa celeste, l’arcangelo Gabriele, «quello amor che primo lì discese» [designato come «amore angelico» anche in *Par.* XXIII, 91-111<sup>107</sup>], canta i versetti della salutatione angelica (vd. *Lc* I, 28), sia pure con una aggiunta: «Ave Maria, gratia plena» (*Par.* XXXII, 95) e già qui si intuisce l’allusione a una preghiera, che trova immediata conferma nella terzina che segue (ivi, 97-99):

Rispuose a la divina cantilena  
da tutte parti la beata corte,  
sì ch’ogne vista sen fé più serena.

Rileggendo la spiegazione di Bernardino da Siena (pred. XXIX, 8) si trova evidenziato il fatto che l’«Angiolo» non pronunciò il nome della Vergine («Ave, gratia plena»), infatti «la Chiesa ci agionge questa parola “Maria”», chiariva il predicatore (ivi, 33), che sicuramente fu lettore di Dante, visto che nelle prediche cita l’Alighieri e la *Commedia*, della quale aveva seguito la lettura nello Studio senese, tra il 1392 e il 1402<sup>108</sup>.

Riflettendo dunque sulle occorrenze della forma *Ave*, nell’ordine e modo in cui compaiono nella *Commedia*, si può osservare che Dante dice

- 1 «Ave», quando (*Purg.* X, 34-45) fa rivivere l’Annunciazione [salutatione angelica]
- 2 «Ave / Maria», quando fa cantare a Piccarda (*Par.* III, 121-122) la preghiera [preghiera individuale]
- 3 «Ave Maria, gratia plena», quando Gabriele intona la «divina cantilena» (*Par.* XXII, 95), alla quale risponde la «divina corte» da tutte le parti [preghiera collettiva].

107 Cfr. anche Sapegno, ed. cit., p. 410, nota.

108 Cfr. Delcorno, ed. cit., vol. I, *Cronologia della vita*, p. 53 e *supra*, nota 103.

È quindi opportuno a questo punto valutare la storia dell'«Ave» per tentare di comprendere la gravidanza del testo dantesco.

### I.1.3. STORIA DELL'«AVE» E PREGNANZA DEL TESTO DANTESCO

L'*Ave Maria* era denominata nel Medioevo *salutazione angelica* dal saluto dell'angelo che si legge in Lc I, 28 (*Vulg*):

1. *have gratia plena*
2. *Dominus tecum*
3. *\*benedicta tu in mulieribus*<sup>109</sup>

Il segmento 3., che definisce Maria come «novella Eva» (vd. Gn 3), connota anche il saluto di Elisabetta (Lc I, 42), ma con una piccola variante (*in mulieribus* → *inter mulieres*):

- a. *benedicta tu inter mulieres*
- b. *et benedictus fructus ventris tui*

Le parole del segmento in questione (segnalato *supra*, con l'asterisco), teologicamente essenziali in riferimento al Protoevangelo, secondo i migliori codici greci, *Vaticano* e *Sinaitico*, che le omettono, non appartenerebbero al saluto angelico, tuttavia esse sono date da altri codici e versioni antiche, dal *textus receptus* e dalla *Vulgata*<sup>110</sup>.

Il testo originario della preghiera era costituito dalla fusione dei due saluti, quello dell'Angelo [*supra*: 1.,2.,3.] e quello di Elisabetta [*supra*: a.,b.]<sup>111</sup>.

I nomi

- *Gesù*<sup>112</sup> (e benedetto il frutto del ventre tuo *Gesù*) e
- *Maria* (*Ave Maria* piena di grazia)

dedotti dallo stesso testo evangelico di Luca, furono aggiunti in un secondo momento.

Luca (I, 27), facendo riferimento all'Annunciazione, dice che la

109 Nel canto XXIX del *Purg.* (vv. 85-87) si legge una terzina («Tutti cantavan: “*Benedicta* tue / ne le figlie d’Adamo, e benedette / sieno in eterno le bellezze tue!”») che la Chiavacci Leonardi (ed. cit., p. 864) definisce «una perifrasi da *Judith* 13-23 [...] e 15,11, apostrofe che nel Vangelo di Luca l’angelo riecheggia nel saluto a Maria».

110 Cfr. CECCHETTI, *Ave*, nel vol. II dell' *Enciclopedia cattolica*, Firenze, Sansoni 1953, pp. 512-516 [515-516].

111 *Ibid.*

112 *Gesù* = «Dio è salvezza»

Vergine si chiamava *Maria*:

*et nomen virginis Maria (Vulg).*

Più avanti (Lc I, 30-31), nel riferire l'invito a non temere che l'Angelo le rivolge,

*ne timeas Maria*

aggiunge

*et vocabis nomen eius Iesum (Vulg)*

pronunciando il nome di Maria e quindi di Gesù.

Nella *Commedia* compaiono:

- |                             |   |
|-----------------------------|---|
| I. AVE                      | = saluto dell'Angelo / non c'è il nome di Maria   |
| II. AVE + MARIA             | = salutazione + aggiunta della Chiesa, anche se dedotta da Lc, quindi salutazione → preghiera individuale                               |
| III. AVE+MARIA+GRATĪA PLENA | = salutazione → preghiera collettiva: è l'Angelo a intonare la preghiera, ma c'è la «beata corte» che risponde alla «divina cantilena». |

C'è dunque tutto il percorso dell'*Ave*: la sua origine, il suo divenire preghiera, individuale e corale, e quindi il suo significato teologico. Infatti la posizione di Maria come «novella Eva»<sup>113</sup>, espressa dal «*benedicta tu in mulieribus*», non è omessa nella *Commedia*: compare sia in *Purg. X*, 34-36 che in *Par. XXXII*, 4-6.

Nel primo caso (*Purg. X*, 34-36)<sup>114</sup>, Maria accetta di essere la «nuova Eva» annunciata dal Protoevangelo<sup>115</sup>.

---

<sup>113</sup> È «un tratto costante di tutta la mariologia patristica e medievale, a partire da Giustino». Cfr. MARTINELLI, op. cit., pp. 108-109.

<sup>114</sup> Cfr. *supra*, I. 1. 2.

<sup>115</sup> Cfr. *supra*, note 80-81. Maria è colei che, accettando il «decreto» dell'Angelo, ovvero l'annuncio della nascita di Gesù decretata da Dio, aprì il cielo, lungamente chiuso all'umanità per il peccato originale: è la donna destinata a schiacciare il serpente (cfr. Gn 3), riscattando la colpa di Eva.

Bernardino da Siena, nella predica XXIX, 13-14<sup>116</sup>, spiega che la forma **AVE** è l'inverso di **EVA** = «guai e dolori» e così ne analizza l'etimologia:

*AVE* = «*Ab a sine ve*»,

da **a** [= *α* *privativo* = senza] + **ve** [= guai], cioè

*AVE* = «senza dolore e senza alcuna pena».

È un «motivo topico della predicazione, suggerito dall'inno *Ave stella maris*, v. 8: «*Mutans Evae nomen*»<sup>117</sup>, annota Delcorno<sup>118</sup>, che per l'etimologia rinvia a Isidoro (*Etym.* VII, VI 5):

**Eva** «interpretatur **vita sive calamitas sive vae** [= **guai**].

Nel secondo caso, in *Par.* XXXII, 4-6, S. Bernardo illustra a Dante la distribuzione dei beati nella candida rosa, la prima che indica a Dante con le «parole sante» è Eva:

«La piaga che Maria richiuse e unse,  
quella ch'è tanto bella<sup>119</sup> da' suoi piedi  
è colei che l'aperse e che la punse<sup>120</sup>».

«*Illa percussit, ista sanavit*», spiegava Agostino (*Sem.* XVIII)<sup>121</sup>: la prima Eva riscattata dalla seconda [Maria]. Nella *Commedia* dunque c'è tutto il percorso storico-teologico dell'*Ave Maria*, ma sembra altrettanto vero che, attraverso le occorrenze della forma «*Ave*», sia implicitamente segnalato tutto il percorso mariano della *Commedia* [sensazione che già Boccaccio probabilmente ebbe; lo suggerisce commentando in versi l'*Ave Maria* con la *Commedia*, e non solo con i primi canti dell'*Inferno* esposti pubblicamente<sup>122</sup>, nel suo ternario in

<sup>116</sup> Cfr. l'op. cit., a cura di Delcorno, vol. II, p. 824.

<sup>117</sup> Cfr. *Analecta Hymnica Medii Aevi*, ed. G. M. Dreves, C. Blume, Leipzig 1866-1922, vol. LI, p. 140.

<sup>118</sup> Nell'ed. cit., vol. II, p. 824.

<sup>119</sup> Cfr. Gn II, 1 (creazione di Eva).

<sup>120</sup> Cfr. Gn III, 6 (peccato di Eva).

<sup>121</sup> Cfr. Fallani, ed. cit., nota, pp. 634-635.

<sup>122</sup> Ciò attesterebbe, in dissenso con qualche critico, un interesse e una attenzione boccacciana che certo non si estingue con l'interruzione della sua pubblica *Lectura Dantis*, né tanto meno si ferma ai canti commentati della prima cantica.

volgare<sup>123</sup>].

Infatti nella forma **A V E**, inverso di **E V A** [= Maria nuova Eva], c'è l'allusione all'episodio sul quale, attraverso l'umile accettazione («*Ecce ancilla Dei*»), si fonda la Maternità e quindi la Regalità di Maria, Regina non tanto e non solo perché al di sopra di chiunque (angeli, beati, etc.), ma teologicamente, perché, in quanto *Theotòkos*, corredentrice, partecipe della funzione messianica di Cristo, sia pure in modo subordinato e pertinente al suo *status* di donna (non predica, per esempio, pur essendo sapiente).

D'altra parte, ritengo che valga la pena di riproporre all'attenzione in questa sede, sia pure sinteticamente, anche la storia dell'*Ave Maria*, preghiera che ha avuto «graduale sviluppo dal secolo VI al XVI»<sup>124</sup>, per rifletterci in relazione al testo dantesco e valutare se sia possibile aggiungere qualche altro tassello all'ipotesi di lettura che sto proponendo.

#### In Oriente

- a. in due *ostraka* egiziani (sec. VI-VII), si legge in greco la prima parte dell'*Ave Maria*<sup>125</sup>
- b. l'*Ave Maria* compare nella *liturgia delle chiese orientali* (liturgia siriana di S. Giacomo, egiziana di S. Marco, etiopica dei dodici Apostoli)<sup>126</sup>

#### In Occidente

- a. l'*Ave* compare nella *liturgia*, precisamente nell'offertorio della IV domenica d'Avvento, dal tempo di S. Gregorio Magno e per tutto il Medioevo viene identificata con la Salutazione, cioè con la prima parte della attuale preghiera, fino a «*benedicta tu in mulieribus*» [vd. saluto dell'Angelo, Lc I, 28] → «*benedicta tu inter mulieres*» [vd. saluto di Elisabetta, Lc I, 42] nella liturgia ambrosiana.
- b. Come *preghiera del popolo* compare dopo; nel 1198 (Sinodo) la *Salutazione* viene raccomandata come preghiera dal vescovo

123 Cfr. *infra*, I. 1. 4.

124 Cfr. la puntuale ricostruzione di CECCHETTI, *Ave*, cit.

125 Cfr. *ivi*, pp. 515- 516. Il testo si legge in JACQUES LECLERCQ, *Prière à la Vierge Marie sur un ostrakon de Louqsor*, «Bulletin d'ancienne littérature et d'archéologie chrétienne» 2 (1912), pp. 2-32.

126 Cfr. CECCHETTI, *Ave*, cit., p. 515.

di Parigi, Odone de Soliae<sup>127</sup>, e dalla fine del XII secolo si generalizza come preghiera, grazie al *Rosario*<sup>128</sup>.

c. Quanto all'introduzione del nome di *Maria* (*Ave Maria*), se ne ipotizza l'attribuzione a Urbano IV (1261-'64), ma non è certo, certo è invece che nella *Commedia* c'è già.

d. La seconda parte della preghiera che oggi conosciamo

*Sancta Maria, Mater Dei,  
Ora pro nobis peccatoribus  
nunc et in hora mortis nostrae.  
Amen*

si è formata – spiega Iginio Cecchetti<sup>129</sup> – «gradualmente nelle singole frasi tra XII e XV secolo» ed entrava «anche nell'uso dei fedeli».

Solo «alla fine del XV secolo» – annota Staid<sup>130</sup> – «verranno introdotti» il «nome di Gesù» e l'«Amen finale», quando, «nel 1483 si diffonderà l'uso del recitare il “*Santa Maria*”»<sup>131</sup>, prescritto ufficialmente solo successivamente da Pio V, «riformando il breviario romano»<sup>132</sup>, edito «nel 1586»<sup>133</sup>.

Nella *Commedia* di Dante implicitamente c'è già la frase finale dell'*Ave Maria*, «*nunc et in hora mortis nostrae*» (vd. quella «lagrimetta» che «nel nome di Maria», *in hora mortis*, strappa Buonconte a «quel d'inferno», mandandolo su tutte le furie, in *Purg.* V, 101, cfr. *supra*, I): è un segnale?

A me sembra che possa esserlo, alla luce di quel “futuro che produce il passato” a tal proposito identificabile in un lettore umanista di Dante, Bernardino da Siena, anche in questo caso illuminante.

Nelle sue *Prediche volgari* recitate sul Campo di Siena nel 1427 egli accenna esplicitamente all'Alighieri e/o ne cita versi.

Nella predica XLII, 17<sup>134</sup>, per esempio, parlando di David, lo accosta al Virgilio dantesco: tu che ammassi segui David, che volle cercare di andare in Paradiso, come Dante «s'ataccò a Vergilio per voler

127 *Ibid.*

128 Vd. *infra*, I. 1. 5.

129 CECCHETTI, *Ave*, cit., p. 515.

130 ENNIO DOMENICO STAIID, *Rosario*, in *Dizionario di mariologia*, cit., pp. 1086-1093 [1086].

131 *Ibid.*

132 Cfr. CECCHETTI, *Ave*, cit., p. 515.

133 Cfr. STAIID, *ibid.*

134 BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari*, cit., vol. II, p. 1234.



vedere l'Inferno». Così, nella predica XXIII, 102<sup>135</sup>, cita un verso dal canto XXVII dell'*Inferno*, parlando del sacramento della confessione: «Assolver non si può chi non si pente [...]».

Nella predica XXIX<sup>136</sup>, dedicata all'Annunciazione, il predicatore commenta tutta l'*Ave Maria*, nei dettagli, e dice che si recitava la sera. Quindi analizza il testo della preghiera che in quella data (1427) era in uso: nella sua spiegazione c'è tutto, manca solo la frase «*nunc et in hora mortis nostrae*», infatti si conclude con «*ora pro nobis peccatoribus*» e quindi «*in saecula saeculorum. Amen*».

Sarebbe interessante approfondire la testimonianza di Dante in relazione alla storia dell'*Ave Maria* valutando gli antichi commenti, cosa che vorrei proporre in altra sede, ma anche alla storia del Rosario, cioè in particolare alla meditazione sui misteri mariani, che nella *Commedia* compaiono tutti, anche se nella storia dell'antico Salterio, divenuto Rosario della Vergine, sono attestati solo nel XV secolo (vd. Domenico di Prussia, certosino).

Potrebbe dunque risultare utile a questo punto riprendere la storia del Rosario, riflettendoci nell'ottica dantesca.

Prima ancora, però, va sia pure rapidamente riletto il ternario di Boccaccio, *Ave Maria*, per non lasciare in sospeso una provocazione alla quale ho fatto cenno.

#### I.1.4. L'AVE MARIA DI BOCCACCIO, *LECTURA CREATIVA IN PROGRESS* DELL'ITINERARIO MARIANO NELLA *COMMEDIA*

L'*Ave Maria* di Boccaccio, a mio avviso, si configura come la più complessa «*lectura creativa*» dell'itinerario mariano dantesco, e certo supporta e conforta la lettura dell'«Ave» da me qui proposta.

Il certaldese imposta come preghiera individuale (vd. *Corbaccio e Rime*, ma anche la preghiera alla Vergine del XXXIII del *Paradiso* e quella dei *Rvf*) il suo commento alla preghiera liturgica, l'«Ave Maria di grazia piena» (v. 1), nella forma della salutatione angelica [vd. il *Dominus tecum* del v. 2, che ne introduce il commento che si dipana fino al v. 57; vd. il *Benedicta tu in mulieribus, / et benedictus fructus ventris tui*, vv. 62-63, presentato come saluto di Giovanni Battista «*n Helisabeth visceribus*» (cfr. i vv. 58-67), che prelude al commento dei vv. 67 e sgg.].

Con fittissimi richiami alla *Commedia*, mescolati a echi petrarcheschi, ma molto meno evidenti, anzi esilissimi rispetto a quelli danteschi, Boccaccio commenta gli stessi sintagmi dell'*Ave* che com-

135 Ivi, vol. I, p. 676.

136 Ivi, vol. II, pp. 821-858.

paiono nella *Commedia*, e lo fa prevalentemente sfruttando a piene mani i suggerimenti di Dante, e non solo quelli relativi alle singole occorrenze dell'*Ave*, ma ricostruendo nell'*Ave* tutta la *Commedia*.

La preghiera alla Vergine viene personalizzata: il certaldese applica a se stesso quello che legge ("visibile sentire") nelle tre cantiche e ciò che spiega nelle sue *Esposizioni*; l'analisi filologica lo attesta.

Inoltre, credo sia opportuno sottolineare, nel commento dell'*Ave* c'è una *lectura* che certo non si ferma, come nell'esegesi ufficiale, al XVII dell'*Inferno*: le competenze di Boccaccio qui spaziano dall'*Inferno* al *Purgatorio*, dal *Purgatorio* al *Paradiso*, come attestano sia i riscontri segnalati nelle note da Branca, che attinge anche al contributo di Bertoldi, sia quelli che si possono aggiungere alla luce della rilettura in chiave mariana qui proposta della *Commedia*.

Le «filigrane» dantesche sono a mio avviso provocatorie, danno l'impressione netta di proporre, una lettura poetica della *Commedia*, nello stesso metro (terzina dantesca) e in chiave mariana.

#### I.1.5. PARTICOLARITÀ DEL CULTO MARIANO NELLA *COMMEDIA*. DAL *SALTERIO* AL *ROSARIO* DELLA BEATA VERGINE MARIA

La nota preghiera di San Bernardo alla Vergine potrebbe essere – è l'impressione che mi accingo a verificare – lo splendido epilogo di un ideale "*Rosario*", preghiera alla "rosa" del cielo, che si delinea dall'*Inferno* al *Paradiso*. Mi sembra quindi il caso di ripercorrere la storia del *Rosario* per andare un po' più a fondo.

Il *Rosario* è una preghiera che consiste

- nel ripetere il saluto angelico per lodare la Vergine per 150 volte, quanti sono i Salmi del Salterio di David (inizialmente questo era il Salterio della Vergine), interponendo a ogni decina la preghiera del Signore (Pater e Gloria) [preghiera vocale],
- con la meditazione su momenti che illustrano l'intera vita di Cristo, i misteri, gaudiosi, dolorosi e gloriosi (oggi anche della luce, secondo i dettami di Giovanni Paolo II).

Dei cinque gaudiosi nella *Commedia* di Dante sicuramente ci sono i quattro specificamente mariani, quelli che mi sembrano evidenziare il ruolo della Vergine nel viaggio «nuovo», in senso allegorico biblico trifario, che Dante propone:

- Annunciazione [Maria dice sì → corredentrice]
- Visita a Elisabetta [Maria è benedetta, da Elisabetta e da Giovanni

che nel suo grembo sussulta, tra le donne → riscattando il peccato di Eva → seconda Eva → dell'«alto Amor» volge «la chiave»]

- Nascita di Gesù [Maria, madre della carne umana di un uomo che è Dio → *Theotòkos* (maternità divina)]
- Ritrovamento di Gesù nel Tempio [Maria coglie con dolcezza materna la soglia tra umano e divino: la scena evidenzia che è «Figlia» del suo «Figlio»].

Dei 5 misteri gloriosi evidentissimi i due che esaltano Maria nella gloria:

- Assunzione di Maria [associata all'Ascensione di Cristo]
- Incoronazione della Vergine nella gloria.

La storia del *Rosario*<sup>137</sup>, ufficialmente consacrato nel 1569 (vd. la definizione di Pio V nella bolla *Consueverunt romani Pontifices* con la quale, in data 17/9/1569, consacrò una forma di *Rosario* che corrisponde a quella oggi in uso), non inizia nel XVI secolo.

Infatti, nel XII secolo

- si diffonde in occidente la pratica della recita dell'*Ave* [del resto costituiva fino al VII secolo «l'antifona offertoriale della quarta domenica d'Avvento»];
- il Salterio delle *Ave* (150 volte ripetute), coevo a quello dei *Pater* (150 volte ripetuti) per i monaci illetterati era consuetudine nei monasteri.

Nel XIV secolo

- un certosino, Enrico di Kalcar, suddivise il Salterio delle *Ave* in 15 unità [= 15 decine], inserendo il *Pater* tra una decina e l'altra;
- prende crescente credito la leggenda della istituzione del *Rosario* da parte di S. Domenico (1170-1221), del quale Dante fa l'elogio in *Par.* XII (vv. 31-105), per bocca del francescano S. Bonaventura.

Secondo Staid<sup>138</sup>, la leggenda, «diffusa soprattutto da Alano de la Roche» (domenicano, 1428-1478), «non si può accettare totalmente, ma nemmeno essere considerata totalmente un falso storico». Dante non mi sembra vi faccia cenno, però di fatto nella *Commedia* compaiono sia la preghiera vocale che quella mentale, come nel *Rosario*.

Il *Salterio mariano* è documentato prima di S. Domenico (1170-1221), ma certo S. Domenico e i suoi frati usarono questa forma popo-

137 Cfr. STAUD, op. cit., pp. 1086 sgg.

138 Ivi, p. 1087.

lare di preghiera.

Pio Paschini<sup>139</sup> scrive che «non si sa in quale forma precisa fu inizialmente praticato e diffuso»; Staid<sup>140</sup> invece precisa che non c'era la meditazione sui misteri, perché fino a oggi, il primo documento individuato che attesti la meditazione sui misteri evangelici principali [14+6+24+6] è successivo.

Al XV secolo

risale, infatti, la prima documentazione attestante la meditazione sui misteri, promossa da Domenico di Prussia, Certosino di Colonna, tra 1410 e 1439. Solo 6 riguardavano la glorificazione di Cristo e di Maria; in tutto erano 50 riflessioni, che seguivano ogni *Ave*, il cui numero complessivo era stato ridotto da 150 a 50: un avvio a un rinnovamento del *Salterio mariano* che ebbe molto successo e che in seguito fu incrementato.

Nel secondo Quattrocento,

spiega Staid<sup>141</sup>, il *Salterio* cominciò a chiamarsi *Rosario della Beata Vergine Maria*, grazie alla promozione di Alano de La Roche (1428-1478).

Il nuovo *Rosario* (vd. de La Roche) era il *Salterio* incorporato nella meditazione dei misteri, proposti ordinatamente in una triplice partitura :

- incarnazione [= misteri gaudiosi]
- passione e morte di Cristo [= misteri dolorosi]
- gloria di Cristo e di Maria [= misteri gloriosi].

Diffondendosi in mezzo al popolo questo *Rosario* cominciò a essere semplificato; nel 1521 il domenicano Alberto da Castello scelse 15 principali misteri: furono queste formule [Roche/Castello] a imporsi progressivamente.

Nel XVI secolo

- il *Rosario* è ormai una forma di preghiera diffusa,
- peraltro definita da Pio V con la bolla *Consueverunt romani Pontifices*, in data 17/9/1569,
- con la quale fu consacrata una forma di *Rosario* che corrisponde a quella oggi in uso.

---

139 PIO PASCHINI, *Rosario*, nel vol. X dell'*Enciclopedia cattolica*, cit., pp. 1349-1351 [1350].

140 Cfr. STAUD, op. cit., p. 1087.

141 *Ibid.*

Nella *Commedia* compaiono tutti i misteri mariani, nell'ordine di successione che avrebbe proposto de La Roche, facendo precedere i gloriosi [gloria di Cristo e di Maria, vd. *Paradiso*], da quelli gaudiosi [incarnazione, vd. *Purgatorio*].

Nel *Purgatorio* compaiono i seguenti misteri gaudiosi, tutti nell'ottica mariana [meditazioni sull'esemplarità di Maria<sup>142</sup>]:

1. **[1] Annunciazione**, *Purg.* X, 34-38: umile accettazione [*«Ecce ancilla Dei»*, v. 44] di Maria [esempio per i superbi], fonte della sua Regalità, del suo ruolo teologico di corredentrice [*«quella / ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave»*, vv. 43];
2. **[3] Visita a S. Elisabetta**, *Purg.* XVIII, 100: «Maria corse con fretta alla montagna» [esempio di sollecitudine gridato correndo dalla «turba magna» delle anime accidiose];
3. **[4] Nascita di Gesù Bambino**, *Purg.* XX, 22-24: Natale nell'ottica della Mamma, «povera» «tanto», a giudicare dall'«ospizio» [e in quanto tale esempio di povertà per gli avari];
4. **[2] Ritrovamento di Gesù nel Tempio**, *Purg.* XV, 88-90: Maria dolce [*«con atto / dolce di madre»*, vv. 88-89], anche nell'ansia [esempio di mansuetudine per gli iracondi].

Coi numeri arabi tra parentesi quadre è segnalata la successione nella quale compaiono nel poema dantesco, condizionata dallo schema, siglato

S[uperbia] I[nvidia]<sup>143</sup> I[ra] A[ccidia] A[varizia] G[ola]<sup>144</sup> L[ussuria]<sup>145</sup>

142 Forse per questo non compare, almeno nell'itinerario qui presentato, quello che oggi è il quarto mistero gaudioso, la presentazione di Gesù al Tempio.

143 In *Purg.* XIII, nella seconda cornice degli invidiosi, «verso noi volar furon sentiti, / non però visti, spiriti parlando / a la mensa d'amor cortesi inviti» (ivi, vv. 25-27); «La prima voce che passò volando / *«Vinum non habent»* altamente disse, / e dietro a noi n'andò reiterando» (ivi, vv. 28-30).

144 In *Purg.* XXII, vv. 115-154, Dante, Virgilio e Stazio, giunti nella cornice dei golosi, sentono gridare esempi di temperanza; anche qui (come esempio di temperanza, in *Purg.* XIII, esempio di carità) viene evocato il miracolo delle nozze di Cana di Galilea (Io II, 1-10, il primo miracolo di Gesù, promosso da Maria): «e una voce per entro le fronde / gridò: «Di questo cibo avrete caro». / Poi disse: «Più pensava Maria onde / fosser le nozze orrevoli ed intere, / ch'a la sua bocca, ch'or per voi risponde» (ivi, vv. 140-144).

145 Nella cornice dei lussuriosi i poeti sentono esempi di castità, gridati dalle anime che espiano la loro colpa, *Purg.* XXV, vv. 109-139. Per «ricordare a se stesse il valore della castità – spiega acutamente in nota Fallani (ed. cit., pp. 383-384, nota al v. 128) – le anime ripetono le parole della Vergine all'Arcangelo Gabriele, allor che le fu annunziata la sua maternità», vd. Lc I, 34: «*Quomodo fiet istud, quondam virum non conosco?*». La spiegazione era già in BENVENUTO: «*Verbum beate Virginis Marie, signum summe pudicitie,*

diverso dal tradizionale, che scandisce la sequenza dei vizi ai quali si oppongono esempi, il primo dei quali è sempre mariano<sup>146</sup>.

Nel *Paradiso* compaiono invece i due misteri che registrano la gloria di Maria (nel *Rosario* attuale rispettivamente quarto e quinto mistero glorioso, dopo i due che esaltano la gloria di Cristo, nella *Resurrezione* [cfr. *Purg.* XXI, 7-9] e quindi nell'*Ascensione* [cfr. *Par.* XXV, 127-128] al Cielo, e il terzo che contempla la discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli [cfr. *Par.* XXIV, 137-138] e Maria Vergine, ovvero la *Pentecoste*):

1. [2] **Assunzione**, *Par.* XXV, 127-128 (con le due «stole» nella gloria celeste salgono solo «due luci»: Cristo e Maria)
2. [1] **Incoronazione di Maria in Cielo**, *Par.* XXIII, 94-96 («per entro il cielo scese una facella / formata in cerchio a guisa di *corona* / e cinsela e girossi intorno ad ella»).

Questa Incoronazione è stata letta con esplicito riferimento alla Incarnazione<sup>147</sup>, ma in effetti tra questa lettura e quella che ho appena proposto non c'è contraddizione, anzi l'una è il presupposto dell'altra, dal momento che la Regalità di Maria (in più luoghi esibita da Dante, cfr. per esempio *Par.* XXIII, 126; XXXI, 100-102; XXXII, 119, etc.) teologicamente è spiegata non con la sua superiorità rispetto a tutte le creature, angeliche, beate, umane, ma con l'Incarnazione che l'ha resa Regina in quanto corredentrice, partecipe della missione di Cristo, anche se a Lui subordinata.

Un ultimo particolare mi sembra interessante evidenziare. Nel canto XIII del *Purgatorio* (vv. 50-51) il *viator* dice di aver udito

[...] gridar: 'Maria, òra per noi':  
gridar 'Michele' e 'Pietro' e 'Tutti santi'.

In questa preghiera corale – annota la Chiavacci Leonardi<sup>148</sup> – «si riconoscono le litanie dei santi<sup>149</sup>, che cominciano invocando Maria, poi si rivolgono agli angeli (di cui il primo è Michele) e ai santi (di

---

*que fecit eam dignam Deo; si enim nuptie replent terram, virginitas replet celum; ideo mulier impudica deberet ardere rubore, audito verbo Marie».*

146 Cfr. *supra*, I, p. 186.

147 Cfr. le motivazioni filologiche addotte in nota da Fallani, ed. cit., pp. 580-581, ma anche *supra*, pp. 184-186.

148 Nell'ed. cit., p. 387.

149 Gli «studiosi sembrano concordi nel ritenere che le litanie della Vergine derivano dalle litanie dei santi» (GIUSEPPE BESUTTI, *Litanie*, in *Nuovo dizionario di mariologia*, cit., pp. 682-690 [683]).

cui il primo è Pietro), elencati in fila, aggiungendo ad ogni invocazione la formula “*ora pro nobis*”».

Non a caso Dante assegna agli invidiosi «questa preghiera ecclesiale, che celebra la comunione dei beni dello spirito fra tutti i cristiani (il dogma detto della comunione dei santi)»<sup>150</sup>.

Con la recita di *litanie*, alle quali si risponde con la formula “*ora pro nobis*”, si conclude il *Rosario*.

*Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”*

---

150 *Ibid.*





CORRADO CALENDÀ

## IL CANTO IV DELL'INFERNO

Quasi ogni canto della *Commedia* consente, e forse impone, una pluralità di letture, tutte, a ben vedere, più che legittime, necessarie. E ciò per effetto di molte cause, alcune valide ogni volta che si affronta la lettura di un'opera per frammenti, e sia pure, come in questo caso, per frammenti dotati di una sorta di istituzionale autonomia (i canti); altre collegate alla specificità del poema, alla sua incomparabile complessità formale e tematica, per giunta potenziata dalla distanza che ci separa dalla sua lingua e dai riferimenti culturali che la sostanziano. Chiarisco sin d'ora perciò che riaffrontando questo canto IV dell'*Inferno* mi limiterò a fare il punto su alcune questioni, per così dire, di macro-struttura, convinto come sono, e come spero di mostrare, che nell'ispirazione di questo testo agisce innanzitutto l'intento di fissare certe pre-condizioni o requisiti che fondano la possibilità stessa di un'operazione di inaudita ambizione. Fino al punto, si vedrà, che l'impressione di una perfetta collocazione del Limbo nelle coordinate prevedibili dell'assetto infernale non esclude il sospetto di un'intenzione digressiva, cui l'autore affida l'ostensione di motivazioni e scopi di peculiare rilievo.

Non mi nascondo che l'impostazione di una lettura di questo genere rischia in partenza di lasciarsi sfuggire non solo il chiarimento dettagliato della lettera del testo, ma anche e soprattutto i suoi valori stilistici, come sempre straordinari in un poeta come Dante. Questo rischio, anzi questa positiva rinuncia, si accettano qui senza inutili coperture: la scelta del taglio è in dipendenza senz'altro dai limiti dell'operatore, cui non manca la consapevolezza che, nella migliore delle ipotesi, avrà contribuito a illustrare solo una delle valenze in gioco nel testo<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Proprio per fornire qualche riferimento generale in ordine a livelli di analisi qui trascurati o solo superficialmente affrontati, mi limito a ricordare, oltre le letture segnalate nelle note successive, alcuni interventi di particolare rilievo sul canto di cui si è tenuto comunque conto nel corso dell'esegesi: CARLO GRABHER, *Il Limbo e il nobile castello*, «Studi Danteschi», XXIX (1950), pp. 41-60; LUCIANO ANCESCHI, *Il canto IV*

Cominciamo dunque col dire che ai primi lettori della *Commedia*, quelli che ebbero la fortuna di fruire dello sviluppo progressivo e delle vertiginose, successive sorprese della narrazione dantesca prima che l'inevitabile monumentalizzazione del poema ne suggerisse una possibilità di fruizione (divenuta col tempo quasi prassi costante) per episodi e quadri autonomi, a quei primi lettori il canto IV dell'*Inferno* deve aver suggerito innanzitutto un quesito di carattere strutturale. Un quesito che si potrebbe formulare nei termini seguenti: dove comincia veramente l'inferno (che è cosa diversa, beninteso, dall'*Inferno*)? In effetti i canti III, IV e V della prima cantica sembrano organizzati dall'autore appositamente per mescolare le carte, spargere indizi contrastanti, confondere la percezione del lettore a proposito della soglia da cui è lecito far partire effettivamente il dominio del regno dei dannati.

E infatti, nel canto III, il limite apparentemente inequivocabile della porta, sormontata dalle «parole di colore oscuro», era stato prima confermato dalle parole di Virgilio (cfr. soprattutto i vv. 16-18: «Noi siam venuti al loco ov'ì t'ho detto / che tu vedrai le genti dolorose / c'hanno perduto il ben de l'intelletto») e dalle descrizioni iniziali del narratore (vv. 22-30: «Quivi sospiri, pianti e alti guai / risonavan per l'aere senza stelle, / per ch'io al cominciar ne lagrimai. / Diverse lingue, orribili favelle, / parole di dolore, accenti d'ira, / voci alte e fioche, e suon di man con elle / facevano un tumulto, il qual s'aggira / sempre in quell'aura senza tempo tinta, / come la rena quando turbo spira»); poi smentito dalla stessa guida, molto precisa nell'assegnare agli ignavi una collocazione per così dire pre-infernale (vv. 40-42: «Caccianli i ciel per non esser men belli, / né lo profondo inferno li riceve, / ch'alcuna gloria i rei avrebber d'elli»). Ora, è vero che tale collocazione allude, nelle parole stesse di Virgilio, ad un destino, se possibile, peggiore di quello dei più esecrabili dannati successivi, ma insomma l'inferno, a rigore, non è ancora cominciato (tanto è vero che il fatale traghettamento sull'Acheronte avverrà di lì a poco). E dunque l'autore ha già provveduto, sorprendentemente, a conferire tratti di raccapricciante, quasi intollerabile orrore a una zona che inferno ancora non è. Nessun dubbio infatti, a norma del testo, che il «cerchio primaio»

---

dell'*Inferno*, in *Lecture dantesche. Inferno*, a cura di Giovanni Getto, Firenze, Sansoni 1965, pp. 59-71; GIORGIO PADOAN, *Il limbo dantesco*, in *Lecture Classensi*, 3 (1970), pp. 187-217; ARTURO POMPEATI, *Il canto IV dell'«Inferno»*, in *Lectura Dantis Scaligera*, I. Inferno, Firenze, Le Monnier 1971, pp. 79-96; AMILCARE A. IANNUCCI, *Limbo: the Emptiness of Time*, in «Studi danteschi», LII (1979-1980), pp. 69-128; MICHELANGELO PICONE, *L'Ovidio di Dante*, in *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, a cura di Amilcare A. Iannucci, Ravenna, Longo 1993, pp. 107-144.

dell'inferno è quello di cui si parla nel nostro canto IV, come affermato giusto in apertura del successivo (vv. 1-2: «Così discesi del *cerchio primo* / giù nel *secondo*, che men loco cinghia»). Eppure, si badi, è proprio nel canto V che Minosse esplica le sue funzioni nell'assegnazione delle pene, mansione tipicamente inaugurale, qui spostata sulla soglia del secondo cerchio. Non solo, ma nella memorabile terzina 25-27 dello stesso canto («Or incomincian le dolenti note / a farmisi sentire; or son venuto / là dove molto pianto mi percuote») l'autore sembrerà confermare la potente vocazione incipitaria del cerchio dei peccatori carnali, dai quali appunto «incomincian le dolenti note / a farglisi sentire» (vv. 25-26).

Un quadro ambiguo, dunque, suggerito forse da un'attenta strategia narratologica che mira a valorizzare, in esordio, gli effetti di una complessa *variatio* tematica. Ma anche, senza dubbio, l'impegnativa assunzione di responsabilità, da parte dell'autore, rispetto ad una delicatissima questione di natura teologica cui si innesta una delle più celebri rivendicazioni dantesche della propria acquisita autorialità.

La questione teologica, fatta oggetto da secoli di attente investigazioni, riguarda com'è noto il destino delle anime dei pagani virtuosi. È questo uno dei punti-chiave nella costruzione del canto e nella concezione dantesca del Limbo cristiano. Se infatti il Limbo come sede delle anime dei pargoli cristiani morti prima del battesimo fa parte da sempre delle concezioni cristiane; e se, d'altra parte, anche il *limbus patrum* (cui sono dedicati i vv. 46-63), in cui soggiornarono provvisoriamente i patriarchi cristiani, fervidi credenti nel Cristo venturo, faceva parte del patrimonio di credenze diffuso all'epoca di Dante<sup>2</sup>; non altrettanto si può dire di quella che pare, a tutti gli effetti, la finalità capitale della rappresentazione dantesca del Limbo in questo canto IV dell'*Inferno*, in ragione della quale soltanto l'autore varca la soglia del puro allineamento all'ortodossia dominante<sup>3</sup>. La questione del destino ultraterreno dei pagani virtuosi (formula che può abbreviatamente rendere conto delle preoccupazioni dantesche in questo canto) ha suscitato negli esegeti reazioni diverse e talora contrastanti. Di mediocre valore pare ormai l'inerte etichetta di «pre-umanistica» che si è voluta applicare alla soluzione che Dante offre qui di quella questione,

---

2 Allo stupore dei primi commentatori per le presenze inattese nel Limbo dantesco dedica la sua attenzione FRANCESCO MAZZONI in una delle letture più ampie ed esaurienti del nostro canto: *Saggio di un nuovo commento alla «Commedia». Il canto IV dell'«Inferno»*, «Studi Danteschi», XLII (1965), pp. 29-206.

3 Per un quadro riassuntivo molto efficace della questione, cfr. GEORGE GÜNTERT, *Canto IV*, in *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, a cura di George Güntert e Michelangelo Picone, Firenze, Cesati 2000, pp. 61-74 (soprattutto pp. 61-64).

scavalcando tutte le complesse implicazioni sincroniche del testo con il ricorso a uno storicismo generico di scarso rilievo esegetico. Più pertinenti, o comunque più attente alla logica del canto, altre possibili letture: da quella, che è lecito far risalire ad un noto intervento di Giovanni Getto<sup>4</sup>, che inquadra tutto nel postulato culto dantesco per l'umana, laica intelligenza, osservato fino ai limiti dell'ortodossia; alle opinioni, magari opposte ma evidentemente interconnesse, di chi sposta il livello di attenzione sul *tono* con cui Dante procede alla sua ardita operazione, ritenendo con buone ragioni che non di una questione secondaria si tratti, ma proprio di ciò che conferisce al Limbo dantesco il suo significato più profondo. E dunque, da una parte, accentuazione della chiave assolutoria, conciliativa, persino celebrativa che Dante adopererebbe nel trattamento di queste anime, con marcata sottolineatura del privilegio innegabile di cui esse godono entro le coordinate complessive dell'inferno; e invece, dall'altra, messa in evidenza del prevalere, tra le righe del discorso celebrativo, di un'inquietudine, quasi di un'angoscia suggerita dal destino eterno, a suo modo irreparabile, di questi spiriti ammiratissimi (*in primis*, com'è noto, Virgilio stesso, «tutto smorto», ricorda Dante, per l'«angoscia de le genti / che son qua giù», vv. 14 e 19-20)<sup>5</sup>. A nessuno sfugge che quest'ultima doppia chiave di lettura si collega, con una sua specifica valenza, alla questione, cui si è accennato, dell'inizio effettivo dell'inferno: direi anzi che l'ambivalenza a suo tempo accertata a proposito di questa può in qualche modo estendersi all'interpretazione del nostro canto, se non rivelarsi addirittura come uno dei tratti più caratteristici, almeno per la sensibilità del lettore moderno, dell'intero poema. E si intenda, naturalmente, ambivalenza come risorsa preziosissima dell'intelletto dialettico, eminentemente problematico, che emerge e si fa spazio anche tra le pesanti ipoteche del pensiero assoluto.

Se, a mio parere, quello appena accennato è il nodo emotivo-problematico di maggior rilievo del canto, capace di coinvolgere lettori anche estranei alle esigenze della ricerca specialistica, non occorre certo precisare che, anche solo in rapporto alla prima parte del nostro testo, lo studioso deve affrontare non pochi e non trascurabili quesiti di natura più specifica. Il primo e più vistoso riguarda, come si sa, le fonti possibili di Dante per l'allestimento del suo scenario. Non solo, o non tanto, direi, per quanto riguarda la descrizione di una sede

---

4 GIOVANNI GETTO, *La poesia dell'intelligenza*, in *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze, Sansoni 1966<sup>2</sup>, pp. 147-191.

5 È quest'ultima, per es., la chiave proposta nel commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi (DANTE ALIGHIERI, *Commedia*. Inferno, Milano, Mondadori 1991, pp. 102-103).

destinata alle anime dei non-cristiani virtuosi, in cui poterono soccorrere, *in primis*, il libro VI dell'*Eneide*, ma anche Alano di Lilla e Brunetto. Ma soprattutto riguardo alla *tipologia* delle anime da Dante assegnate al suo Limbo. Anche fermandoci per il momento alle articolazioni più vistose del testo, cioè alle presenze minuziosamente precisate dall'autore nel corso della sua narrazione, ci accorgeremo che le categorie, per così dire, elencate non sono omogenee. Non certo solo grandi intellettuali virtuosi vissuti prima di Cristo, ma anche personaggi di opere antiche (non importa se creduti o meno da Dante effettivi personaggi storici), prestigiosi intellettuali non cristiani vissuti *dopo* Cristo, addirittura il gran Saladino. Presenze per le quali, come si capirà, la chiave già accennata del «pre-umanesimo» di Dante, per altra via contestabile, risulterebbe del tutto insufficiente se non fuorviante. È stato il ricorso al concetto di «magnanimità» che già da tempo ha offerto la giusta chiave di lettura alle scelte compiute da Dante in questo canto<sup>6</sup>. Un concetto teorizzato nell'*Etica* aristotelica commentata diffusamente da San Tommaso e che aveva già fatto la sua apparizione (sia pure in contesti molto difformi) in due noti passi del *Convivio* (I xi 18-20)<sup>7</sup> e del *De vulgari eloquentia* (II vii 2)<sup>8</sup>, dove Dante sembra tener conto altresì della particolare accezione ad esso

---

6 Cfr. soprattutto FIORENZO FORTI, *Il Limbo e i megalopsicoi della Nicomachea*, in *Magnanimitate. Studi su un tema dantesco*, Bologna, Patron 1977, pp. 9-48; JOHN ALFRED SCOTT, *Dante magnanimo. Studi sulla «Commedia»*, Firenze, Olschki 1977.

7 «Sempre lo magnanimo si magnifica in suo cuore, e così lo pusillanimo per contrario sempre si tiene meno che non è. E perché magnificare e parvificare sempre hanno rispetto ad alcuna cosa, per comparazione a la quale si fa lo magnanimo grande e lo pusillanimo piccolo, avviene che 'l magnanimo sempre fa minori li altri che non sono, e lo pusillanimo sempre maggiori. E però che con quella misura che l'uomo misura se medesimo, misura le sue cose, che sono quasi parte di se medesimo, avviene che al magnanimo le sue cose sempre paiono migliori che non sono, e l'altrui men buone: lo pusillanimo sempre le sue cose crede valere poco, e l'altrui assai. Onde molti per questa viltade dispregiano lo proprio volgare, e l'altrui pregiano» (cfr. DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, voll. 2, tt. 3, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere 1995, 2, pp. 49-50).

8 «Testamur proinde incipientes non minimum opus esse rationis discretionem vocabulorum habere, quoniam perplures eorum maneries inveniri posse videmus. Nam vocabulorum quedam puerilia, quedam muliebria, quedam virilia, et horum quedam silvestria, quedam urbana; et eorum que urbana vocamus quedam pexa et lubrica, quedam irsuta et reburra sentimus; inter que quidem pexa atque irsuta sunt illa que vocamus grandiosa, lubrica vero et reburra vocamus illa que in superfluum sonant: quemadmodum in magnis operibus quedam magnanimitatis sunt opera, quedam fumi; ubi licet in superficie quidam consideretur adscensus, ex quo limitata virtutis linea prevaricatur, bone rationi, non adscensus, sed per altera declivia ruina constabit» (cfr. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia. I. Introduzione e testo*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Padova, Antenore 1968, p. 46).

assegnata nel compendio aristotelico vulgato della *Summa Alexandrinorum*, ben noto per esempio al suo «maestro» Brunetto Latini. Si tratta di un dato ormai acquisito dagli studi danteschi, per il quale conviene rimandare a una bibliografia sempre indispensabile, ancorché molto nota.

Non nascondo invece che qualche riflessione aggiuntiva potrebbe suscitare il quesito sulle presenze documentate nel Limbo se l'accertamento riguardasse un punto sin qui, a mia conoscenza, preso poco in considerazione, forse perché ridotto, se il sospetto è fondato, a una pura allusione nella trama del testo. Non vi è alcun dubbio che il canto sia diviso nettamente in due sezioni che occupano rispettivamente i versi 1-66 e 67-151. Orbene, è assai più di un'ipotesi che a queste due sezioni corrisponda la separazione del Limbo stesso in due zone distinte. Vedremo che soltanto nella seconda zona, descritta nella seconda parte del canto, paiono collocati gli «spiriti magni», come si evincerebbe dai vv. 64-69: è la zona dell'inaudita luce che rischiarava solo in quel punto l'«emisferio di tenebre» infernale. A norma dei vv. 31-38:

Lo buon maestro a me: «Tu non dimandi  
che spiriti son questi che tu vedi?  
Or vo' che sappi, innanzi che più andi,  
ch'ei non peccaro; e s'elli hanno mercedi,  
non basta, perché non ebber battesimo,  
ch'è porta de la fede che tu credi;  
e s'e' furon dinanzi al cristianesimo,  
non adorar debitamente a Dio,

che propongo di leggere come individuanti tre fattispecie diverse, anzi due insieme e un sottoinsieme, di pagani limbicoli, una per ciascuno dei tre periodi in cui polisindeticamente si suddividono: coloro che puramente e semplicemente «non peccaro», cioè vissero una vita virtuosa senza particolari doti o meriti individuali; i magnanimi non illuminati dalla fede nel vero Dio; e, fra questi ultimi, anche quelli nati e vissuti prima di Cristo, condannati dall'assenza del battesimo; a norma di questi versi si può dire che nel nobile castello illuminato risiedono per sempre le anime di coloro che non solo «non peccaro», ma – dice Virgilio in tono comprensibilmente diminutivo nel momento in cui si vede costretto a riconoscerne comunque l'inadeguatezza – ebbero «mercedi»: «mercedi», si vedrà, di livello sommo, eppure insufficienti alla salvezza in assenza del battesimo, requisito indispensabile, e infinitamente rimpianto, anche per le straordinarie *auctoritates*

morali e/o intellettuali vissute prima dell'avvento di Cristo (perciò il destino di Aristotile, poniamo, non è diverso da quello di Averroè). E dunque chi occuperebbe la prima zona del Limbo, quella che Dante e Virgilio percorrono fino al v. 67? Non possono che occuparla coloro che semplicemente «non peccaro» (v. 34), coloro cioè che, prima e dopo Cristo, senza esercitare nessuna particolare virtù intellettuale o spirituale, vissero «senza peccato». Se è vero dunque, come in precedenza abbiamo detto e come risulterà nello sviluppo del canto, che la motivazione capitale del Limbo dantesco sta nella necessità di offrire una sede distinta ai miti indiscussi della propria formazione e delle proprie passioni culturali, Dante non intenderebbe però in ogni caso derogare al principio fondamentale del diritto da parte di chi è «senza peccato» di condividere una sorte in qualche misura simile a quella di Aristotile (da cui pare separarlo la sola mancata frequentazione del nobile castello). La proposta qui (cautamente) avanzata si sostiene su indizi testuali non trascurabili, per quanto, lo confesso, ancora una volta almeno parzialmente ambivalenti (basti pensare che, come vedremo fra un attimo, l'incontro con la «bella scola» dei poeti avviene ben al di qua del castello, cui si giungerà dopo l'impagabile *promenade* descritta ai vv. 103-105). Ma la cesura segnata dal v. 66 e il discrimine netto tra un Limbo, per così dire, in controluce e il Limbo luminoso dei magnanimi non possono essere messi seriamente in discussione: da cui la conseguente domanda su chi occupi *veramente* il settore che precede il castello. Audace, ma non da escludere tassativamente, l'ancora inedita, affilatissima ipotesi formulata di recente a riguardo da Michele Sensini: esservi cioè, nei versi in questione, anche un riferimento, più ancora che una semplice allusione, a una categoria mai presa in considerazione per il nostro testo, eppure ben presente in alcune impegnative proposizioni della *Summa* tomistica, quella dei malati di mente, dei mentecatti, resi incolpevoli dal loro *handicap* e perciò «senza peccato»<sup>9</sup>. Questi sarebbero adombrati nelle «turbe... molte e grandi, / d'infanti e di femmine e di viri» (v. 30); ma soprattutto potrebbero essere congruamente additati negli «spiriti spessi» del v. 66: *spessi* cioè 'pesanti, opachi', secondo un uso documentabile del termine in contesti simili, piuttosto che 'fitti', riferito in ipallage a «selva» e alludente perciò solo all'eccezionale folla di anime (le «turbe... molte e grandi» del v. 29).

Dunque già prima di affrontare la parte certo decisiva e più nota del suo racconto, e cioè l'incontro memorabile con gli «spiriti magni»

---

9 Cfr. MICHELE SENSINI, *Il Limbo nella «Commedia» di Dante*, Tesi di laurea in Lettere Moderne, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Napoli «Federico II» (rel. Corrado Calenda).

del nobile castello, Dante ha provveduto a mettere in campo, col suo stile impareggiabile, una serie di questioni tutte, a vario livello, di incisivo rilievo ideologico e rappresentativo. Basti un nudo elenco: la questione dell'inizio dell'inferno; la particolare situazione psicologica del personaggio-Virgilio, che si appresta a rivisitare dolorosamente la sede in cui lui stesso sconta per l'eternità la sua condizione di non-cristiano; la problematica definizione di una colpa che pare indenne da ogni volontarietà e accettabile solo in riferimento all'imperscrutabile giudizio divino; la rassegna sintetica dei padri antichi assunti in Cielo per l'intervento diretto di Cristo; persino, forse, la distinzione implicita tra le diverse categorie di anime residenti nel Limbo.

Eppure il *coup de théâtre* non è ancora avvenuto: preparato da vari cenni precedenti se non, per così dire, quasi disinnescato dalle informazioni, più o meno dettagliate, che ciascuno di noi, dopo secoli di esegesi, ormai possiede su questo che è uno dei luoghi più celebri dell'*Inferno* dantesco, l'incontro con i grandi poeti della classicità merita di essere attentamente recuperato nella sua originaria carica dirompente in rapporto al progetto culturale che l'autore va perseguendo. Sono le due terzine 97-102:

Da ch'ebber ragionato insieme alquanto,  
volsersi a me con salutevol cenno,  
e 'l mio maestro sorrise di tanto;  
e più d'onore ancora assai mi fenno,  
ch'e' sì mi fecer de la loro schiera,  
sì ch'io fui sesto tra cotanto senno.

che condensano il significato capitale della scena. Un significato che travalica tutte le articolazioni, pur di grande spessore esegetico, del solenne brano che precede. E infatti, abolita qualsiasi inclinazione psicologista e interrotto, per così dire, lo sviluppo diegetico, l'autore allestisce ora i preliminari di un'autoconsacrazione che si dilata subito in rivendicazione di un principio assoluto, coltivato con assiduità fin dai primordi della propria prassi culturale e poetica. Corredata dell'esperienza capitale, maturata nel frattempo, di impegnatissimo poeta dottrinale e di trattatista, è la celeberrima digressione del cap. XXV della *Vita Nuova* che riaffiora e trionfa in questa pagina<sup>10</sup>. Solo

---

<sup>10</sup> Se ne riportano qui le parti più pertinenti all'argomentazione presente, perché il lettore possa verificare le novità introdotte da Dante pur nell'innegabile unità di ispirazione: «Potrebbe qui dubitare persona degna da dichiararle onne dubitazione, e dubitare potrebbe di ciò che io dico d'Amore come se fosse una cosa per sé, e non



che ora il tono non è più difensivo e polemico (la testimonianza dei poeti antichi che legittima l'uso dei moderni attraverso la pratica dell'imitazione; gli abusi di chi scambia la novità per valore; l'individuazione di un ristretto circolo di competenti; ecc.), ma definitivo e incondizionato. L'autorità paritetica riconosciuta ai più grandi poeti dell'antichità e a Dante in quanto loro naturale erede, fonda, nel vestibolo del poema, la legittimità dell'operazione poetica in corso, prima e a prescindere da qualsiasi investitura trascendente che invererà via via, senza mai assorbirla del tutto, questa fondamentale agnizione. Anche la grande scena del Limbo si pone come una ben dissimulata «digressione» dal sentiero continuo del racconto. La qualità anomala di questi virtuosi-peccatori; il «duol senza martiri»; la luce che vince l'«emisferio di tenebre»: tutto cospira a separare questa scena da ciò che la circonda, per farne espressione privilegiata di qualcosa che del grande racconto in corso è requisito e condizione ineludibile. Non solo

---

solamente sostanza intelligente ma sì come fosse sostanza corporale: la quale cosa, secondo la veritate, è falsa; ché Amore non è per sé sì come sostanza, ma è uno accidente in sostanza [...] A cotale cosa dichiarare, secondo che è buono a presente, prima è da intendere che anticamente non erano dicitori d'amore in lingua volgare, anzi erano dicitori d'amore certi poete in lingua latina; tra noi, dico (avvegna forse che tra altra gente addivenisse e addivegna ancora, sì come in Grecia), non volgari ma litterati poete queste cose trattavano. E non è molto numero d'anni passati, che apparirò prima questi poete volgari; ché dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino, secondo alcuna proporzione [...] Onde, con ciò sia cosa che a li poete sia conceduta maggiore licenza di parlare che a li prosaici dittatori, e questi dicitori per rima non siano altro che poete volgari, degno e ragionevole è che a loro sia maggiore licenza largita di parlare che a li altri parlatori volgari; onde, se alcuna figura o colore rettorico è conceduto a li poete, conceduto è a li rimatori. Dunque, se noi vedemo che li poete hanno parlato a le cose inanimate sì come se avessero senso e ragione, e fattele parlare insieme; e non solamente cose vere, ma cose non vere, cioè che detto hanno, di cose le quali non sono, che parlano, e detto che molti accidenti parlano, sì come se fossero sustanzie ed uomini; degno è lo dicitore per rima di fare lo somigliante, ma non senza ragione alcuna, ma con ragione, la quale poi sia possibile d'aprire per prosa. Che li poete abbiano così parlato come detto è, appare per Virgilio; lo quale dice che Juno, cioè una dea nemica de li Troiani, parlò ad Eolo, signore de li venti, quivi nel primo de lo *Eneida*: *Eole, namque tibi*, e che questo signore le rispuose, quivi: *Tuus, o regina, quid optes explorare labor; mihi jussa capessere fas est*. Per questo medesimo poeta parla la cosa che non è animata a le cose animate, nel terzo de lo *Eneida*, quivi: *Dardanide duri*. Per Lucano parla la cosa animata a la cosa inanimata, quivi: *Multum, Roma, tamen, debes civilibus, armis*. Per Orazio parla l'uomo a la sua scienza medesima, sì come ad altra persona; e non solamente sono parole d'Orazio, ma dicele quasi recitando lo modo del buono Omero, quivi ne la sua *Poëtria*: *Dic mihi, Musa, virum*. Per Ovidio parla Amore, sì come se fosse persona umana, ne lo principio de lo libro c'ha nome *Libro di Remedio d'Amore*, quivi: *Bella mihi, video, bella parantur, ait*. E per questo puote essere manifesto a chi dubita in alcuna parte di questo mio libello» (cfr. DANTE ALIGHIERI, *Vita Nuova*, a cura di Domenico De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi 1980, pp. 171-177).

la dignità assoluta della letteratura volgare in rapporto a quella classica, sia greca che latina, ma anche la superiorità della poesia, della «parola» poetica su qualsiasi altra forma di comunicazione culturale, foss'anche quella, ammiratissima, del pensiero filosofico. Non a caso infatti i sei poeti, entrati nel castello, si pongono «in loco aperto, luminoso e *alto*» (v. 116), da cui è possibile «veder... tutti quanti», dominare cioè lo straordinario gruppo addensato sul «verde smalto» del prato. L'espressione poetica, già consacrata nella sua autonomia assoluta nei capitali paragrafi XVII-XIX del libello, ma incommensurabilmente potenziata con le più recenti esperienze, è il requisito essenziale della grande operazione in atto.

Soggetto e protagonista di un poema di incalcolabili ambizioni, per così dire, sovra-testuali, che sfocerà in una sorta di temeraria emulazione della scrittura biblica, Dante è innanzitutto sulla *testualità* poetica laicamente intesa che fonda la legittimità dei propri scopi. La parola-chiave su cui l'incontro con le cinque *auctoritates* viene insistentemente costruito è «onore», cioè la fama e l'autorità guadagnata con l'esercizio delle proprie capacità poetiche, come è spiegato inequivocabilmente nella terzina 91-93:

Però che ciascun meco si convene  
nel nome che sonò la voce sola,  
fannomi *onore*, e di ciò fanno bene.

*Orrevole* è la gente che possiede «quel loco»; a Virgilio che «*onora* scienza e arte» il pellegrino chiede chi sono «questi... c'hanno cotanta *onranza*»; «*l'onrata* nominanza» ha guadagnato ai poeti il privilegio del Limbo; «*Onorate* l'altissimo poeta» esclamano i sodali all'indirizzo di Virgilio e «fannomi *onore*» replica lusingato quest'ultimo; finché, finalmente, l'«onore» si trasferisce sul nuovo poeta, cui la «bella scola» concede di far parte «de la loro schiera». Squisitamente tecniche sono le due definizioni accessorie che Virgilio offre rispettivamente di Omero («colui con quella spada in mano») e di Orazio («satiro»), suggerendo l'implicita assimilazione degli altri a distinte categorie poetologiche.

Dunque, se negli ultimissimi versi del canto «la sesta compagnia in due si scema», e Dante e Virgilio proseguono «per altra via», e, quasi per paradosso, l'inizio del percorso tenebroso e dell'«aura che trema» segna l'indirizzarsi del pellegrino verso la vera luce di cui la luce isolata del Limbo non è che pallida, a suo modo dolorosa controfigura; è pur vero che il sigillo che autorizza preliminarmente la prodigiosa avventura dantesca porta il segno del valore tecnico incarnato nelle

presenze più alte della storia poetica.

Su queste presenze, su quello che viene tradizionalmente definito il «canone» qui delineato della grande poesia classica, molto è stato scritto e unanime risulta la constatazione della sostanziale continuità delle posizioni dantesche in merito tra *Vita Nuova*, *Convivio*, *De vulgari* e *Commedia*<sup>11</sup>. Basterà ricordare, anche a parziale conferma del già detto, che, secondo alcuni autorevoli interpreti, il canone qui prospettato va integrato almeno della presenza di Stazio, il cui rilievo nella seconda parte del *Purgatorio*, con precise valenze extra-letterarie, sarebbe nondimeno motivato anche dalla stima di Dante per il suo valore tecnico<sup>12</sup>. Ora se è vero, come è noto, che sia nel *Convivio* che nel *De vulgari* Dante cita il poeta in modo molto lusinghiero e, senza dubbio, sul piano di una stretta valutazione tecnica, ritengo però che il trattamento a lui riservato nel poema, la volontà cioè di distinguerlo dalla «bella scola» del Limbo, vada attentamente interpretata proprio in rapporto al significato che l'autore ha voluto attribuirgli. Riflettiamo: i cinque poeti (Omero, Virgilio, Orazio, Ovidio e Lucano) associati nel Limbo godono, a prescindere dalle eventuali preferenze di Dante (inegabile *fan* virgiliano) e a norma del testo, di uno statuto paritario dove l'accento al genere (v. 86 «con quella spada in mano», v. 89 «Orazio satiro») non implica più alcuna gradazione di valore per Dante ormai lontano dalle prospettive del *De vulgari* (anche a questo alludono i già citati versi 91-92 «ciascun meco si convene / nel nome che sonò la voce sola»). Dante non fa questione, qui, di gerarchie, né personali, né, a veder bene, di genere. Tanto è vero che l'unico che gode di una speciale menzione (v. 87 «che vien dinanzi ai tre sì come sire», v. 88 «poeta sovrano») è proprio Omero, notoriamente ignoto a Dante se non per pochi frammenti latinizzati e distinto dagli altri solo perché definito da Servio e Macrobio modello di Virgilio. Si tratta dunque dell'investitura, poco meno che leggendaria, di una figura identificata con l'Origine stessa della poesia piuttosto che con il suo culmine, tanto meno in rapporto a un genere. Dunque nell'«altissimo canto» del v. 95 conviene a mio parere leggere la poesia in senso assoluto, non la poesia epica: non è infatti l'«altissimo canto» «che sovra li altri com'aquila vola», cioè non è la poesia epica che sovrasta tutti

---

11 Evitando la compilazione di un nudo elenco bibliografico, basterà il rimando al recente volume di GIOVANNI CERRI, *Dante e Omero. Il volto di Medusa*, Lecce, Argo 2007, che offre una panoramica informatissima dell'intera questione del rapporto di Dante con gli scrittori classici (non solo con Omero), corredata di un'esauriente bibliografia.

12 Per un primo orientamento sulla questione-Stazio nella cultura di Dante e nel testo del poema, cfr. la bella voce *Stazio* di ETTORE PARATORE nel vol. V dell'*Enciclopedia dantesca*, pp. 419-425 (voll. 6, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1970-1977).

gli altri generi di poesia (come sarebbe necessario intendere accogliendo la famosa variante maggioritaria «*quei* (o *que'*) signor», riferito insieme agli epici Omero e Virgilio)<sup>13</sup>, ma è il poeta definito «segnor de l'altissimo canto», incarnazione mitica della poesia in quanto tale, che vola sopra tutti gli altri poeti come un'aquila sopra le oche, secondo un'immagine addirittura topica e confermata da Dante stesso in *De vulgari* II, iv 11<sup>14</sup>. Quanto poi all'ipotesi, pure da alcuni prospettata, che la definizione dei vv. 95-96 alluda a Virgilio, bastino a smentirla i vv. 101-102 di *Purgatorio* XXII<sup>15</sup> dove è Virgilio stesso a ribadire inequivocabilmente il primato omerico.

Dunque, i cinque poeti della «bella scola» sono collocati in sostanza sul medesimo piano di valore, campioni ineguagliati della poesia di livello eccelso. Ne deriva, mi pare, che la rappresentazione purgatoriale di Stazio, definito in termini di devota dipendenza e dunque di innegabile subordinazione (in ogni *umano* senso) a Virgilio, non può avere per Dante che un'unica motivazione: quella cioè di ribadire, con tanto maggiore fervore quanto più avanzata è la tappa del viaggio provvidenziale, l'impossibilità della salvezza in assenza della fede, che è la condizione disperante dei magnanimi del Limbo. Il grado altissimo raggiunto nella scala dei valori umani senza l'assistenza indispensabile della fede sembra perdere ancor più importanza nel *Purgatorio*, per poi sparire addirittura in *Paradiso*. La presenza tanto distanziata di Stazio non vale certo a riempire la casella rimasta vuota nel canone dei poeti classici maggiori, ma anzi (nella rappresentazione dantesca) essa vale a divaricare senza speranza l'eccellenza assoluta, morale e tecnica, raggiunta nel campo dei valori umani, dall'unica grazia che salva. Che questo corrisponda o meno alle preferenze di Dante lettore di poesia, non vi è dubbio che il testo del poema documenti, per dirla un po' all'ingrosso, che il poeta «minore» Stazio, che vive e riconosce fino in fondo l'«angoscia dell'influenza» nei riguardi di Virgilio, gode rispetto al suo modello di un immenso privilegio.

Eppure, ecco il punto (e con questo torniamo alla materia del nostro canto), nel quarto dell'*Inferno* Dante conosce (e riconosce) l'onore che i poeti della «bella scola» gli fanno accogliendolo ne «la loro schiera»: accoglienza che, a norma di quanto si è sin qui detto,

---

13 Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, vol. 2 *Inferno*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori 1966-1967, p. 69, nota al v. 95 (è questa l'edizione da cui si cita il testo della *Commedia*).

14 «Et ideo confutetur illorum stultitia qui, arte scientiaque immunes, de solo ingenio confidentes, ad summa summe canenda prorumpunt; et a tanta presumptuositate desistant, et si anseres natura vel desidia sunt, nolint astripetam aquilam imitari» (cfr. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, cit., p. 40).

15 «quel Greco / che le Muse lattar più ch'altri mai».

non dovrebbe significare che il provvisorio allineamento ad un valore destinato a essere smentito dalle prospettive più mature, dalle tappe seguenti del viaggio. Ma, come sempre, trsguardato alla luce dei successivi sviluppi, il testo si carica di un'impareggiabile polisemia, quasi di un'irriducibile ambivalenza. Tra l'ultima parte del *Purgatorio* e il *Paradiso*, il poema inclinerà a presentarsi come divinamente ispirato e Dante insisterà sempre di più sulla propria funzione di *scriba Dei*. Però intanto Dio continuerà a *dettare* nei superbi endecasillabi del poema, in quella lingua forgiata nello studio e nell'emulazione dei classici. Dunque quel culto dei *verba* che nella logica del poema parrà cedere progressivamente alla prevalenza delle *res*, ottiene qui il riconoscimento definitivo e assoluto del suo ruolo: il poeta cristiano, assistito dalla grazia, associa al sommo stile condiviso con i massimi poeti della storia la testimonianza dell'unica verità, con ciò adempiendo anche, al massimo livello, il medievale precetto della *convenientia*.

Proprio sulla soglia della sua discesa, in questo inferno che inferno ancora non è, il *viator* sembra sperimentare per la prima volta una condizione che affiorerà spesso nel suo contatto con i dannati: una sorta di adesione mimetica, di irresistibile coinvolgimento, di spontanea assimilazione. L'autore farà così in modo di prospettarci, in una forma efficacissima, le tappe della progressiva purificazione del suo protagonista da colpe che, in diversa misura, lo riguardano personalmente, oggettivate nei vari deuteragonisti: questo significheranno la pietà e il deliquio dell'*agens* nei riguardi di Francesca; questo significherà la sua persistente ammirazione per le formule brunettiane a proposito dei modi, umani troppo umani, in cui «l'uom s'eterna». Qui però, tra anime che «non peccaro», tra «orrevol gente» la cui fama «grazia acquista in ciel», l'aggregazione del protagonista al gruppo, approvata con gioia dall'autore (v. 100 «più d'onore ancora assai mi fenno») e dalla guida (v. 99 «e 'l mio maestro sorrise di tanto»), può serbare solo una sfumatura (sempre in considerazione dell'insondabile sottigliezza delle costruzioni dantesche) di quel significato altrove indiscutibile (quasi, si vuol dire, che nella presunta, compiaciuta partecipazione del poeta moderno alla «bella scola» rimanesse traccia di un orgoglio di cui pur occorrerà liberarsi: sennonché il testo non presenta alcun appiglio alla presunzione di un compiacimento del protagonista). È appunto ciò che il testo oggettivamente testimonia che occorre prendere in considerazione per comprendere le intenzioni dell'autore. Insisto: tutto quello che qui avviene, avviene prima e, in qualche modo, *a latere* dell'inizio del viaggio, e insieme avviene senza dubbio a viaggio iniziato, nel *primo cerchio*

*dell'inferno*. Tutto ciò che di più alto è stato scritto dall'uomo rimane «sospeso», per carenza di soggetto, in una penombra *infernale* cautamente rischiarata. Dante in quella penombra non si inoltra volontariamente, ma in essa viene accolto, per un passaggio necessario, ma provvisorio, verso la vera luce che potrà comparire solo dopo l'attraversamento delle tenebre:

La sesta compagnia in due si scema:  
per altra via mi mena il savio duca,  
fuor de la queta, ne l'aura che trema.  
E vegno in parte ove non è che luca.

*Università degli Studi di Napoli "Federico II"*

RICCARDO MAISANO

## IL CANTO VI DELL'INFERNO

Per rievocare il suo passaggio dal secondo al terzo cerchio Dante ricorre ancora una volta all'espedito della perdita di coscienza, come ha già fatto per il trasferimento dal vestibolo al limbo. Poiché si tratta di un artificio che generalmente contraddistingue la rappresentazione letteraria delle esperienze dei visionari, ciò ha indotto qualcuno ad attribuire a Dante il proposito di presentare i vari momenti del suo viaggio come una successione di visioni oniriche<sup>1</sup>. Ma è più probabile che il ricorso alla trovata dello svenimento sia dovuto alla necessità di toccare con la narrazione il passaggio da una zona all'altra dell'oltretomba senza materialmente descriverlo. In questo caso specifico, inoltre, merita di essere presa in considerazione anche l'ipotesi che la perdita di coscienza di Dante sia da leggere come una necessaria catarsi dopo il coinvolgimento da lui provato nei confronti del peccato commesso da Paolo e Francesca<sup>2</sup>.

A questo proposito – aggiungiamo qui – si nota nei versi iniziali l'uso di due vocaboli che possiamo considerare significativi in tal senso: 'cognati' al v. 2, che richiama la specifica condizione di parentela dei due amanti, una condizione precedentemente taciuta in quanto motivo di scandalo e di possibile ulteriore riprovazione per chi, come il pellegrino, provi pietà verso di loro; e 'tristizia' al v. 3, che richiama la definizione tomistica di questa passione<sup>3</sup> per mettere in rilievo la consapevolezza del poeta nella sua pietosa adesione alla vicenda.

Il sesto canto è, d'altronde, collegato saldamente al quinto anche dal punto di vista strutturale. Lo mostra il ripetersi della sequenza: *incontro col demonio custode – descrizione della pena – incontro col personaggio*. E lo conferma il parallelismo formulare fra V, 116-118 e VI, 58-

---

1 *La Divina Commedia. Inferno*, commento di Marcello Craveri, Napoli, Il Girasole 1993, p. 123.

2 Così ANTONINO PAGLIARO, *Commento incompiuto all'Inferno di Dante. Canti I-XXVI*, a cura di Giovanni Lombardo, presentazione di Aldo Vallone, Roma, Herder Editrice e Libreria 1999 (Biblioteca di Helikon, 3), p. 105.

3 *Summa theol.* I, II, 39, 2. Si veda VITTORIO RUSSO, s.v. «Tristitia», in *Enciclopedia dantesca*, V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1984<sup>2</sup>, p. 725.

60. Ma una differenziazione rispetto alle parti precedenti interviene nella elaborazione del tema centrale del canto. Nel limbo l'autore ha tratto spunto dall'incontro con i saggi dell'antichità per dare voce al suo umanesimo e alla sua riflessione sul mancato riconoscimento della *auctoritas* dei grandi del passato ai fini della conquista di una condizione beata. Nel cerchio dei lussuriosi il ricordo dell'amore di Paolo e Francesca è stato lo spunto per esporre la dottrina dell'amor cortese e per esprimere un sentimento di pietà verso la debolezza umana. Nel terzo cerchio, invece, Dante abbandona il tema principale (il peccato della gola) per volgersi ad una lapidaria condanna della condizione politica della sua città.

Ed è stato più volte considerato troppo netto il distacco fra il soggetto dei golosi e l'invettiva politica. Ciaccio, è stato inoltre notato<sup>4</sup>, non ha un posto significativo nella storia contemporanea di Firenze e non ha grande rilievo politico personale, specialmente se messo a confronto con personaggi quali Farinata degli Uberti, Brunetto Latini o Vanni Fucci, profetici anch'essi, ma di ben altra statura. Infatti le notizie fornite dagli antichi commentatori su Ciaccio sono vaghe o, come spesso nel caso di personaggi noti solo a Dante, tautologiche<sup>5</sup>. Eppure tocca proprio a lui il ruolo di capofila nella schiera dei trentadue fiorentini della *Commedia* e la funzione di portavoce nel primo dei tre 'canti politici' del poema, precedendo in questo ruolo Dante stesso, che parlerà nel sesto del *Purgatorio*, e l'imperatore Giustiniano, che parlerà nel sesto del *Paradiso*, l'uno e l'altro con ampiezza e respiro assai maggiori.

In realtà, a ben vedere, nella trama del poema Ciaccio interviene a pieno titolo. Egli è, per collocazione anagrafica e cronologica, esponente del guelfismo fiorentino della generazione di Montaperti; è stato conosciuto dall'autore nei suoi anni giovanili (vv. 41-42: «riconoscimi, se sai: / tu fosti, prima ch'io disfatto, fatto») ed è rimasto quindi nella sua memoria personale come un simbolo di quel 'popolo vecchio' a cui idealmente e tenacemente il poeta si richiamerà fino alla

---

<sup>4</sup> Il canto VI dell'*Inferno*, lettura di ISIDORO DEL LUNGO, in *Letture dantesche*, a cura di Giovanni Getto, I. *Inferno*, Firenze, Sansoni 1964, pp. 93-112; *La Divina Commedia*, commentata da Attilio Momigliano, Firenze, Sansoni 1957, *ad loc.*; *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, *Inferno*, nuova ed., Firenze, La Nuova Italia 1985, *ad loc.*

<sup>5</sup> Pietro Alighieri lo definisce: 'homo de curia', e l'Ottimo: 'buffone', ripresi entrambi dal Maramauro: 'Questo Ciaco fu fiorentino, bufono e omo de corte'. Sembra diffondersi maggiormente il Boccaccio nel commento letterale al canto (*Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, Milano, Mondadori 1965, p. 350), dove riprende quasi alla lettera quanto detto da lui stesso a proposito di un personaggio con lo stesso nome nella novella 8 della IX giornata del *Decameron*; ma, al di là degli abbellimenti letterari, non sembra molto più informato dei predecessori.



fine dei suoi giorni. Ciacco dunque, proprio per il suo non grande rilievo umano individuale, è un richiamo diretto alle radici della Firenze in cui Dante è cresciuto. Segno di ciò è anche il ricorso all'aggettivo 'serena' al v. 51 («La tua città [...] / seco mi tenne in la vita serena») per qualificare il periodo successivo al ritorno dei guelfi nel 1266: un periodo di prosperità e di pace, quando la vita fu 'serena' non solo per il personaggio parlante, per il suo partito e per il comune, ma soprattutto per il poeta che rievoca, giovane allora e tentato ora da una comprensibile idealizzazione – mentre l'evolversi della storia e degli eventi, che vedrà affermarsi sempre più i nuovi ricchi e la borghesia mercantile, nella prassi lo smentirà.

Ciacco è quindi il destinatario naturale delle urgenti domande riguardanti le condizioni politiche e il destino della città e del poeta proprio perché capofila, come abbiamo detto, della lunga sequenza di fiorentini che Dante incontrerà nel suo itinerario oltremondano. Il tenore della risposta del personaggio è caratterizzato da un modo di dire popolare (vv. 49-50: «la tua città ch'è piena / d'invidia sì che già trabocca il sacco»), che ha la funzione di esprimere la forte passione che coinvolge i due interlocutori e di preparare il successivo svolgimento del dialogo. Il raccordo è costituito dal latinismo 'invidia', qui adoperato con l'accezione di 'odio, mala disposizione' e spunto appropriato per la profezia che segue, in una prospettiva etico-politica che darà la sua impronta a tanta parte del poema.

Nella stessa prospettiva si colloca l'accento di Dante ai grandi fiorentini del passato (vv. 79-81), lodati con parole che, alla luce della successiva lapidaria risposta di Ciacco, risulteranno ironiche («...che fuor sì degni / ...ch'a ben far puoser li 'ngegni») e che preludono a memorabili incontri nei canti X (Farinata), XVI (Tegghiaio Aldobrandi e Iacopo Rusticucci) e XXVIII (Mosca de' Lambertini). La strategia letteraria di Dante trova in tal modo la sua piena attuazione nella prospettiva politica scelta dal poeta.

Tuttavia non si può tralasciare di rilevare, anche in questo canto come in tutte le pagine dell'opera, la presenza caratterizzante dell'elemento religioso e della riflessione che ad esso si connette. Ancor più che altrove, la Bibbia svolge in questo canto di ispirazione politica la sua funzione letteraria, contribuendo all'invenzione e alla descrizione delle coloriture infernali. Fra gli indizi in tal senso segnaliamo i seguenti:

*Is.* 28, 8 («omnes enim mensae repletae sunt vomitu sordiumque ita ut non esset ultra locus») è presente nei vv. 7-12;

*Sir.* 7, 19 («humilia valde spiritum tuum quoniam vindicta carnis impii ignis et vermes») è riecheggiato nella descrizione di Cerbero

come 'gran vermo' al v. 22<sup>6</sup>;

Mt. 18, 20 («ubi enim sunt duo vel tres congregati in nomine meo ibi sum in medio eorum»), commentato anche da Brunetto Latini nel *Tresor* (II 43, 3), è probabilmente all'origine dell'espressione «giusti son due» al v. 73;

Mt. 24, 30 («si fuisset in diebus patrum nostrorum non essemus socii eorum in sanguine prophetarum») ispira la 'nimica podesta' del v. 96 (e anche Lc. 21, 27 [«videbunt Filium hominis venientem in nube cum potestate magna et maiestate»] se 'podesta' ha qui accezione concreta).

Né va dimenticato, in questa prospettiva, il senso anche religioso del richiamo all'*Ethica* di Alberto Magno (l. XI) al v. 106 («ritorna a tua scienza») e dell'allusione alle *Sententiae* di Pier Lombardo (IV 44, 1: «Sed cum facta fuit resurrectio, et bonorum gaudium amplius erit et malorum tormenta graviora quando cum corpore torquebuntur») ai vv. 109-111.

Io credo che la compresenza dell'elemento religioso, costituito dalle coloriture sopra elencate, e di quella che abbiamo visto essere la prima aperta presa di posizione politica di Dante nel poema abbia un particolare significato in quanto preannuncio della impostazione etica della testimonianza politica in cui l'autore si sentirà impegnato fino alla fine della sua opera. È anche per questo che considero soggettive e non dimostrabili le riserve che qualche volta sono state formulate sulla natura imperfetta del sesto canto, della sua calibratura e del personaggio che lo caratterizza. In luogo di confronti non appropriati con altri episodi o con altri e diversi personaggi, a me sembra più proficuo analizzare il testo dall'interno, e dall'interno cercare di individuare i meccanismi compositivi e le caratterizzazioni fondamentali.

Un approccio di questo genere porta a riconoscere, tra l'altro, anche una serie di elementi linguistici e di espedienti formali che concorrono ad individuare ulteriormente il canto come oggetto di attenta elaborazione, da parte dell'autore, precisamente in funzione dell'assunto che abbiamo rilevato. Ne propongo qui di seguito una scelta esemplificativa.

In primo luogo è da notare la similitudine ai vv. 28-33 (Cerberò

---

<sup>6</sup> Questa notazione non si accorda con l'interpretazione proposta da Isidoro Del Lungo nella sua – per tutto il resto – acuta e originale lettura del testo. Per il critico questo canto è caratterizzato dalla raffigurazione del diabolico e dell'umano, rispettivamente in Cerbero e in Ciaccio. Cerbero è definito in tre modi diversi, che, secondo il Del Lungo, formano una *gradatio* al v. 13 è definito classicamente 'fiera', al v. 22 fantasticamente 'vermo', al v. 32 cristianamente 'demonio'. Credo si debba dire piuttosto che tutte e tre le definizioni hanno matrice biblica.

paragonato a un cane che si getta sul cibo), preceduta dal paragone al v. 19, che ha funzione di anticipazione e di predisposizione («urlar li fa la pioggia come cani»). Il modo in cui l'immagine è preparata e realizzata costituisce una compiuta dimostrazione di quanto intuito dal poeta russo Mandel'stam<sup>7</sup>, per il quale le similitudini in Dante, lungi dall'essere soltanto descrittive, cioè figurative, hanno sempre uno scopo concreto, quello di rendere l'immagine interna della struttura o della tensione. «La forza della similitudine dantesca – osserva Mandel'stam – è direttamente proporzionale alla possibilità di farne a meno», e nessuna più di quella dedicata a Cerbero nel sesto canto dell'*Inferno* dà una più efficace conferma all'originale paradosso.

Nella stessa economia si colloca l'esecuzione della metafora dei piatti della bilancia ai vv. 67-69:

Poi appresso convien che questa caggia  
infra tre soli, e che l'altra sormonti  
con la forza di tal che testé piaggia.

La metafora è espressa attraverso i verbi 'caggia', 'sormonti', 'piaggia', che enunciano nello stesso momento due concetti tra loro intrecciati: l'alternarsi delle sorti politiche delle due fazioni e il destreggiarsi di papa Bonifacio VIII fra l'una e l'altra. I verbi sono l'unico segnale esteriore della metafora, e non si può fare a meno di osservare la ricercatezza nelle rispettive scelte, in particolare del secondo verbo, derivato dall'antico francese *sourmonter* e costruito intransitivamente come in *Purg.* XVII, 119, mentre il terzo è stato interpretato dubitativamente, o in modo erroneo, fin dai primi commentatori, e può essere compreso rettamente solo alla luce della metafora suddetta.

Notiamo qui, incidentalmente, che un indizio della difficoltà che il verbo 'piaggia' rappresentava già per gli antichi lettori è offerto dalla modificazione del testo, ad esempio, nell'esemplare della *Commedia* su cui il Maramauro compose fra il 1369 e il 1373 il suo commento<sup>8</sup>: «con la forza di tal c'ha testa a piagia», chiosato: «*idest* a riva». La stessa interpretazione (senza però il fraintendimento circa la natura verbale del vocabolo) è in Francesco da Buti<sup>9</sup>, ripreso dal Landino<sup>10</sup> e dal

7 OSIP MANDEL'STAM, *Conversazione su Dante*, a cura di Remo Faccani, Genova, Il Melangolo 1994, pp. 72 sg.

8 GUGLIELMO MARAMAURO, *Expositione sopra l'Inferno di Dante Alligieri*, a cura di Pier Giacomo Pisoni e Saverio Bellomo, Padova, Editrice Antenore 1998 (Medioevo e umanesimo, 100), pp. 176 sg.

9 *Commento sopra la Divina Commedia*, pubblicato per cura di Crescentino Giannini, I, Pisa, Nistri 1858: «piaggiare è andare fra la terra e l'alto mare».

10 *Il comento di Cristoforo Landino fiorentino sopra la Comedia di Dante Alighieri*, Vene-

Daniello<sup>11</sup>.

Lo stile indeterminato e velato che l'autore adotta nella formulazione della profezia ha lo scopo di accrescere la solennità del passo, senza perdere tuttavia il contatto con la realtà storica dei fatti ai quali si fa riferimento, che sono a noi noti attraverso le cronache contemporanee. L'altra caratteristica formale che in modo specifico distingue questo canto, contribuendo a situarlo senza ulteriori incertezze nel rango delle pagine più mature ed efficaci del poema, è la ricerca del ritmo e della resa fonica.

Ai vv. 4-9 si rileva una serie di ripetizioni, sia ritmiche che semantiche, le quali concorrono a creare una scansione insistente e monotona:

Novi tormenti e novi tormentati  
mi veggio intorno, come ch'io mi mova  
e ch'io mi volga, e come che io guati.  
Io sono al terzo cerchio, de la piovra  
eterna, maladetta, fredda e greve;  
regola e qualità mai non l'è nova.

Segue il v. 11, costruito secondo un ritmo discendente, con funzione mimetica rispetto al significato delle parole del verso:

per l'aere tenebroso si riversa,

in aperto contrasto con la spezzatura che interviene nel v. 14:

con tre gole caninamente latra

e con l'asprezza onomatopeica del v. 18:

graffia li spiriti, scuoa e disquatra<sup>12</sup>.

---

zia, Stagnino 1520, p. 52.

<sup>11</sup> Dante *can l'esposizione di m. Bernardino Daniello*, Venezia, Pietro da Fino 1568, p. 46. L'accezione è ripresa da CARLO BOTTA (*Storia della guerra dell'indipendenza degli Stati Uniti d'America*, II, Firenze, Le Monnier 1856, p. 551) e schedata da NICCOLÒ TOMMASEO nel suo *Dizionario*, s. v.

<sup>12</sup> Sulla lezione qui adottata vd. la documentazione richiamata in RICCARDO MAISANO, *La filologia dantesca di Antonino Pagliaro nell'incompiuto Commento all'Inferno*, in *Lectura Dantis 2001*, a cura di Vincenzo Placella, Napoli, Università degli studi di Napoli "L'Orientale" 2005, pp. 204 sg. e note: nella variante 'disquatra' si ha il prefisso che dà valore intensivo e si inserisce nella sequenza di suoni che richiamano lo strazio cui sono sottoposti i dannati.

La lunga serie dei vv. 13-33 è tutta caratterizzata da una scansione agitata e tesa. L'effetto è ottenuto mediante il frequente ricorso all'accentazione della settima sillaba, il cui uso, come osserva il Momigliano<sup>13</sup>, ha spesso nella *Commedia* funzione mimetica.

Segue una serie più breve di versi segnati dalla gravezza fonica e sintattica data dagli imperfetti (vv. 34-37):

Noi passavam su per l'ombre che adona  
la greve pioggia, e ponavam le piante  
sopra lor vanità che par persona.  
Elle giacean per terra tutte quante...

che contrasta non solo con la serie precedente, ma anche con la *pointe* acuminata del v. 38:

fuor d'una ch'a seder si levò, ratto...

Nel quadro fonico ed espressivo di questo canto la lapidaria brevità delle battute attribuite a Ciaccio risalta ancora di più. E la caratterizzazione avrebbe ulteriore risalto se il personaggio fosse da identificare senz'altro con l'omonimo protagonista della novella IX 8 del *Decameron*, descritto dal Boccaccio come un uomo «tutto pieno di belli e piacevoli motti».

La prima invettiva di Dante contro la sua città ha già la coloritura violenta (v. 85: «ei son tra l'anime più nere») necessaria a connotarlo come 'profeta', nel senso già rilevato da Ernesto Buonaiuti<sup>14</sup>, da Bruno Nardi<sup>15</sup> e altri. La verità da lui intuita è nello stesso tempo extra-temporale (tanto da poter essere affidata a un personaggio di non grande spessore) e di straordinaria attualità (tanto da permettere una irrefutabile presa di posizione nei confronti di grandi protagonisti della vita politica del tempo). Per questa ragione Ciaccio, non diversamente da Francesca, da Farinata, dal conte Ugolino, è in primo luogo (anzi, per noi lettori moderni e ignari, soltanto) l'incarnazione di un'idea.

*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*

---

<sup>13</sup> Commento cit., nota *ad loc.*

<sup>14</sup> *Dante come profeta*, Modena, Guanda 1936<sup>2</sup>.

<sup>15</sup> *Dante e la cultura medioevale*, introd. di Tullio Gregory, nuova ed. a cura di Paolo Mazzantini, Roma-Bari, Laterza 1985 (BUL 128).



MARIANGELA SEMOLA

«E CORTESIA FU LUI ESSER VILLANO»:  
VINCENZIO BORGHINI APOLOGETA DI DANTE

La maggiore difficoltà per lo studioso che voglia accostarsi all'opera del Borghini è costituita dalla frammentarietà dei suoi scritti, che, definiti dal Mazzacurati «relitti d'un naufragio»<sup>1</sup>, sono ancora per gran parte inediti, conservati in un centinaio di quinterni nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze<sup>2</sup>. Il Barbi a proposito della vasta, asistemata, frammentaria produzione dello studioso dirà: «Né accorgimento sottile né pazienza amorosa varrebbe a chi dai discorsi sparsi per molti dei preziosi quinterni tentasse ricostruire intero il pensiero del Borghini; poiché non tutte le cose scritte approvava negli ultimi anni della vita, né sempre si parla di una medesima cosa in diversi luoghi allo stesso modo»<sup>3</sup>.

Pochi sono stati gli avvenimenti di una qualche rilevanza nella vita di Borghini<sup>4</sup>.

---

1 GIANCARLO MAZZACURATI, *Note preliminari sulla critica dantesca di Vincenzo Borghini*, in *Dante e la Magna Curia*, Atti del Convegno di Studi, Palermo, Catania, Messina, 7-11 novembre 1965, Centro di studi filologici e linguistici siciliani 1967, p. 569.

2 GIUSEPPE MAZZATINTI e FORTUNATO PINTOR, *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, Forlì, Bordinandini 1902-3. È stato il Woodhouse ad assolvere al gravoso compito di riordinare le carte borghiniane della Nazionale di Firenze, presenti oltre che nei quinterni di cui sopra, anche in alcune Filze Rinuccini descritte dallo studioso in una nota depositata presso la sala manoscritti della Biblioteca Nazionale. Vd. VINCENZIO BORGHINI, *Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, a cura di Gino Belloni e Riccardo Drusi, Firenze, Olschki 2002.

3 MICHELE BARBI, *Degli studi di Vincenzo Borghini sopra la lingua e la storia di Firenze*, «Il Propugnatore», n.s., vol. II (1889), fasc. 10, p. 60; ora in *Vincenzio Borghini dall'erudizione alla filologia. Una raccolta di testi*, a cura di Gino Belloni, Pescara, Libreria dell'Università Editrice 1998, pp. 191-259.

4 Egli stesso, nel diario autografo, preferisce annotare l'evolversi di una sua malattia cronica piuttosto che i particolari della propria vicenda biografica o gli avvenimenti della Firenze del tempo. Ecco le tappe fondamentali della sua vita: la consacrazione a sacerdote nel 1540; la nomina, nel 1552, prestigiosa quanto gravosa di Priore dell'Ospedale degli Innocenti; l'incarico affidatogli nel 1562 da Cosimo I di luogotenente dell'Accademia fiorentina del disegno, in cui riviveva la trecentesca Compagnia del disegno. Vd. BORGHINI, *Ricordi intorno alla sua vita*, a cura di Antonio Lorenzoni, Firenze, Tipografia San Giuseppe 1909.

Sappiamo che già prima del 1562 egli aveva cominciato a frequentare l'Accademia Fiorentina, istituzione che, se aveva perso l'originaria libertà e spontaneità repubblicana, tuttavia, sotto Cosimo I<sup>5</sup>, si faceva portavoce di un nuovo programma e, in linea con la politica medicea volta a consolidare il nuovo stato fiorentino, era tutta impegnata nell'affermazione e nella dimostrazione del primato di Firenze. Così, lo studioso finì per essere coinvolto in una serie di iniziative culturali che gli permisero di mostrare le sue vaste conoscenze e competenze e di essere apprezzato dal Principe e diventare suo consulente in fatto di cultura.

Di frequente, nei suoi scritti, Borghini trova l'occasione, volendo giustificare il lento procedere di un lavoro ovvero l'asistematicità delle sue carte, per lamentarsi dei molti impegni pratici e delle preoccupazioni legati alla sua carica di priore dello Spedale che gli impediscono di dedicarsi a quegli studi che un tempo gli «furon già cagione di infiniti piaceri»<sup>6</sup>. Il suo è lo sfogo dello studioso vessato dalle attività pratiche per le quali si sente inadatto. Nelle lettere, soprattutto, lamenta le «infinite occupazioni, fastidi e brighe»<sup>7</sup> procurategli dall'amministrazione dello Spedale che lo allontanano sempre più dai suoi amati studi. Tuttavia, se è vero che egli ebbe meno tempo per dedicarsi alle ricerche, è altrettanto vero che finalmente ebbe la possibilità di confrontarsi con la vita concreta, mettendo da parte gli studi umanistici di pura erudizione ed impegnandosi in ricerche originali ed ardite, frutto di una presa di coscienza delle proprie possibilità e dei propri reali interessi che non ci sarebbe mai stata se egli non avesse abbandonato l'*otium studiorum* giovanile. Fu in questo nuovo ambiente che si impegnò nelle ricerche circa l'origine della sua città, *vexata quaestio* cui egli apportò non poche novità<sup>8</sup>. Strettamente collegati agli interessi storici furono quelli per le genealogie delle più importanti famiglie di Firenze e, soprattutto, gli interessi linguistici<sup>9</sup>.

---

5 Sulla politica culturale di Cosimo vd. MICHEL PLAISANCE, *Une première affirmation de la politique culturelle de Côme I<sup>er</sup>: la transformation de l'Accadémie des «Humidi» en Accadémie Florentine (1540-1542)*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, II, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle 1973, pp. 361-438 e dello stesso autore *Culture et politique à Florence de 1542 à 1551*, ivi, III, 1974, pp. 149-242.

6 BORGHINI, *Scritti inediti o rari sulla lingua*, a cura di John R. Woodhouse, Bologna, Commissione per i testi di lingua 1971, p. 3.

7 Lettera al Panvinio del 1566, in *Raccolta di Prose fiorentine, parte quarta, volume quarto contenente lettere*, Firenze, Stamperia Ducale Tartini e Franchi 1745, p. 55.

8 Cfr. al proposito l'esauriente lavoro di BARBI, op. cit. Sulla storia primitiva di Firenze compose i *Discorsi*, Firenze, Giunti 1584-85, che uscirono in due volumi, a pochi anni dalla morte, rassettati, per volontà testamentaria dell'autore, dal gruppo di amici dell'Accademia.

9 Il Borghini, come afferma il Barbi, nel suo programma, mai portato a compi-



Risulta, infatti, ovvio che, nella temperie culturale del secondo Cinquecento, caratterizzato dagli accesi dibattiti innescati dalle *Prose* del Bembo, dalle polemiche su quale dovesse essere la lingua volgare se italiana o comune, cortegiana, toscana o fiorentina, chi avesse voluto affermare il primato della propria Firenze avrebbe dovuto cominciare innanzitutto dagli studi linguistici. E Borghini così fece, dedicò tutto se stesso a dimostrare le bellezze del fiorentino e lo fece con tanta passione e novità che sarebbe veramente riduttivo voler definire municipalistico o, quantomeno, strumentale questo impegno, basato invece su un metodo filologico serio ed innovativo, per molti aspetti valido ancora oggi<sup>10</sup>. La parte più consistente, infatti, delle sue carte è costituita da argomenti linguistici<sup>11</sup> che confluiranno in seguito in uno dei suoi migliori lavori e in quello che senza dubbio gli conferirà maggiore fama: le *Annotazioni al Decameron*<sup>12</sup>.

C'è stato chi<sup>13</sup> ha giustamente notato che Borghini quasi sempre è stato invogliato ad intervenire laddove ci fosse un dibattito, una questione da risolvere, come se la sua ispirazione nascesse da necessità apologetiche o, per dire meglio, dalla ricerca sempre e a tutti i costi della verità. Non si può non concordare su questo punto. Rammarica, soprattutto, il fatto che lo studioso da questi spunti occasionali non sia riuscito in seguito a costruire un discorso di ampio respiro, a causa certo dell'esaurirsi della vena polemica, ma anche per una sorta di inadeguatezza a scrivere un'opera teorica.

Nonostante ciò, la sua posizione nella *querelle* linguistico-letteraria del tempo costituisce senza dubbio una novità. Pur essendo un puri-

---

mento, di un trattato sulla storia delle origini di Firenze, avrebbe avuto l'intenzione di dedicare una parte dell'opera proprio alla questione della lingua volgare. Ben presto, però, cambiò idea, reputando probabilmente poco conveniente inserire questo argomento nel trattato sulle origini e la nobiltà di Firenze. Decise pertanto di dedicare all'aspetto linguistico un trattato a sé. BARBI, op. cit., pp. 37 sgg.

10 A proposito del metodo filologico borghiniano vd. BORGHINI, *Lettera intorno a' manoscritti antichi*, a cura di Gino Belloni, Roma, Salerno Editrice 1995.

11 Vd. BORGHINI, *Scritti inediti e rari sulla lingua*, cit. Si veda anche MARIO POZZI, *Il pensiero linguistico di Vincenzo Borghini*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXVIII (1971), pp. 216-294 e CIL (1972), pp. 207-268.

12 *Le annotazioni e i discorsi sul Decameron del 1573 dei Deputati fiorentini*, a cura di Giuseppe Chiecchi, Roma-Padova, Antenore 2001.

13 Si veda per tutti POZZI, *Note sulla critica dantesca del Borghini*, in *Lingua e cultura del Cinquecento*. Dolce, Aretino, Machiavelli, Guicciardini, Sarpi, Borghini, Padova, Liviana 1975, pp. 259 sgg. Alle pp. 261-262 afferma: «[...] bisognerà convenire che, se in più di vent'anni non è riuscito a comporre un solo discorso organico (non si parla ovviamente degli scritti linguistici e filologici, i quali per la loro natura, anche se ampi, sono la somma di brevi ed episodiche osservazioni), sarà soprattutto perché non aveva attitudini per quel trattato a cui pure aspirava».

sta, il suo interesse va ben al di là degli studi di grammatica. Avventurandosi lo studioso alla ricerca delle origini della lingua toscana, ben presto superò negli studi storici ed etimologici le teorie a volte bizzarre<sup>14</sup> degli altri grammatici fiorentini, giungendo gradatamente ad una conciliazione delle sue idee con le proposte del Bembo. A differenza del Bembo, però, egli era per una lingua letteraria fondata sì sulla lingua del Trecento, ma costantemente aggiornata con il contributo di scrittori moderni e sostenuta dalla lingua viva.

Il fatto è che non gli interessava riesumare una lingua morta (per Borghini, a differenza che per Bembo, non c'era stata soluzione di continuità fra la lingua del Trecento e quella che si parlava a Firenze ai suoi tempi) da riportare in auge ed imitare a tutti i costi, il suo interesse era rivolto a restaurare il buon uso della lingua, a combatterne la «corruzione» determinata dall'influenza delle parlate «straniere» che avevano guastato non solo l'uso contemporaneo, quanto l'interpretazione della lingua trecentesca nelle edizioni dei classici. Per ottenere ciò, egli lavorava su due fronti. Da una parte, studiava con passione la lingua toscana viva e non soltanto quella dei ceti più colti, ma anche quella delle classi più umili e, addirittura, quella parlata dalle donne di Firenze, in quanto, a causa di un'esistenza più appartata, esse meno avevano risentito dell'influenza degli altri idiomi. Dall'altra, era convinto assertore della necessità di studiare la lingua dei classici in modo da assicurare una corretta interpretazione degli autori e non solo del Boccaccio, ma anche del Villani<sup>15</sup> e, soprattutto, di Dante.

L'interesse per Dante è stato sempre vivo in Borghini, c'era da parte sua nei confronti del Poeta un'ammirazione profonda dell'uomo «se uomo si ha a chiamare»<sup>16</sup> e dell'opera che si comprende solo se inserita nella tradizionale venerazione, che prende l'avvio dal *Trattatello* del Boccaccio, di ogni Fiorentino per l'illustre concittadino. L'amore per Dante era, dunque, saldamente radicato nell'animo dell'intellettuale e lo spingeva ad intervenire apertamente quando vedeva ingiustamente accusato il Poeta e mal interpretato il poema:

---

14 Nel 1546 PIERFRANCESCO GIAMBULLARI aveva pubblicato il *Gello, ovvero Origine della lingua fiorentina*, nel quale attribuiva al fiorentino origini aramaiche. Vd. POZZI, *Mito aramaico-etrusco e potere assoluto a Firenze*, in *Ai confini della letteratura*, Torino, Edizioni dell'Orso 1998.

15 Vd. BORGHINI, *Annotazioni sopra Giovanni Villani*, edizione critica a cura di Riccardo Drusi, Firenze, presso l'Accademia della Crusca 2001.

16 *Studi sulla Divina Commedia di Galileo Galilei, Vincenzo Borghini e altri*, pubblicati per cura e opera di Ottavio Gigli, Firenze, Le Monnier 1885, p. 300. «Uomo divino» lo chiamerà in seguito.

Veggio ora che non solo ci è chi non ha veduto quelle tante laude che mi pareva veder in quell'uomo, se uomo si ha a chiamare, che non tenevo però averne veduto la centesima parte, ma ancora chi l'ha carico di biasimo, e cercato per ogni via di sotterrarlo, cosa che non la chiamerò invidia, perché è contro a un morto; ma sarà una vera idea di maligna e perfida natura, anzi pur, perché ei vive ancora e viverà sempre, invidia, ignorantia, e malignità insieme. Onde, e per questa ragione e per compiacere a persone che per molti rispetti mi sono carissime, mi sono rimesso innanzi que' pensieri e concepti che in più giovane età sopra questa materia aveva avuti<sup>17</sup>.

Il critico entra così nel vivo delle polemiche letterarie del tempo. Egli, oltre che addentrarsi nelle questioni filologiche, volte alla necessaria corretta interpretazione del poema, fedele al programma di Cosimo I, deve dedicarsi alla riaffermazione di Dante quale padre e modello della lingua e letteratura toscana.

Al fine di illustrare due diversi momenti dell'impegno borghiniano in difesa del poema di Dante<sup>18</sup>, prenderò in esame due scritti composti nel decennio fra il 1550 e il 1560: la *Comparazione tra Dante e Petrarca*<sup>19</sup> e la *Ruscelleide*<sup>20</sup>. Prima, però, vorrei considerare un breve trattato sotto forma di lettera dal titolo significativo *Dello scrivere contro ad alcuno*<sup>21</sup>,

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Non mi occuperò della controversia letteraria scatenata dopo il 1572 dalla circolazione di un *Discorso nel quale si dimostra l'imperfettione della Commedia di Dante contra al Dialogo delle lingue del Varchi*, il cui autore si nascondeva dietro lo pseudonimo di Rodolfo Castravilla (in *I discorsi di Ridolfo Castravilla contro Dante e di Filippo Sassetti in difesa di Dante*, Collezione di opuscoli danteschi inediti o rari, LX-LXI, a cura di Mario Rossi, Città di Castello, Lapi 1898). La *querelle* avrà vasta eco e lo stesso Borghini interverrà con una lettera datata 24 novembre 1573, presumibilmente a mons. Antonio Altoviti, ripubblicata recentemente a cura di Belloni in *Vincenzio Borghini dall'erudizione alla filologia*, cit., pp. 162-182. Sull'argomento Borghini ci ha lasciato anche degli appunti segnati sul quaderno magliabecchiano II-X-103 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, riportati ed esaminati da ERMINIA ARDISSINO nel saggio *Appunti di critica dantesca: la risposta di Vincenzio Borghini al «Discorso» del Castravilla*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. CLXXX, CXX(2003), fasc. 589, pp. 56-85, cui si rimanda per la vasta bibliografia.

<sup>19</sup> BORGHINI, *Comparazione fra Dante e Petrarca*, in *Studi sulla Divina Commedia*, cit., pp. 306-313.

<sup>20</sup> BORGHINI, *Ruscelleide ovvero Dante difeso dalle accuse di G. Ruscelli*, note raccolte da Costantino Arlia, Città di Castello, Lapi 1898.

<sup>21</sup> BORGHINI, *Dello scrivere contro ad alcuno*, Discorso inedito di Borghini estratto dalla Biblioteca Rinucciniana e pubblicato da Giuseppe Aiazzi, Firenze, Tipografia di Luigi Pezzati 1841 poi in *Opuscoli inediti o rari di classici o approvati scrittori*, tomo I, Firenze,

cui si farà costante riferimento nell'esame degli scritti apologetici borghiniani.

In questo singolare trattatello, Borghini forniva una serie di regole di comportamento da seguire nella scrittura polemica<sup>22</sup>. Si tratta di una sorta di galateo della scrittura<sup>23</sup>, contenente le regole necessarie ad abbassare i toni nelle fin troppo animate polemiche letterarie del tempo. Silvio Ramat, nella nota introduttiva a *Bufere e molli aurette*<sup>24</sup>, si mostra scettico riguardo alla possibilità di una codificazione del genere della polemica letteraria che non finisca per togliere colore e vigore alla stessa discussione. Senza dubbio ha ragione, ma è anche vero che nel tardo Cinquecento troppi studiosi intervengono non mossi da una reale esigenza di verità intellettuale, bensì «per un mal costume o mala natura loro»<sup>25</sup>.

Per Borghini, in una *querelle* si entra sempre «con gran considerazione», con la massima cautela. Non tutti possono impegnarsi nell'elaborazione di scritti polemici che rivestano un pubblico interesse, solo chi abbia dato prova in passato delle proprie qualità intellettuali può farsi carico di una simile impresa, non già un principiante. Borghini rimprovera in particolare coloro che non avendone le capacità né le conoscenze osano scrivere sulla lingua fiorentina «[...] et aggirarla, et strascinarla, et abburattarla, e sminuzzarla, talché la poveretta ci perde il cervello»<sup>26</sup>. Si noti quanto colorito sia il linguaggio utilizzato dal Borghini e, perciò, incisivo e diretto. A causa di questi «imbrattatori di carte», secondo il Fiorentino, gli intellettuali veramente «valenti» si tengono lontani da tali «bassezze»<sup>27</sup>. Chi scrive deve altresì evitare

---

Società Poligrafica Italiana 1844 ed oggi, in edizione parziale, in *Vincenzio Borghini dall'erudizione alla filologia. Una raccolta di testi*, cit., col titolo *Dello scrivere contro altrui*, pp. 5-16. Si citerà, pertanto, dall'edizione del 1841, riportando il solo titolo dell'opera.

22 Appariva in quegli anni anche un galateo del conversare: STEFANO GUAZZO, *La civil conversazione*, a cura di Amedeo Quondam, 2 voll., Modena, Franco Cosimo Panini Editore e Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara 1993.

23 Vd. BELLONI, *Borghini, Dello scrivere contro altrui: un abbozzo di Galateo per la polemica letteraria*, in *Bufere e molli aurette. Polemiche letterarie dallo Stilnovo alla "Voce"*, a c. di Maria Grazia Pensa, con una nota di Silvio Ramat, Milano, Guerini 1996, pp. 53-80. POZZI, ne *Il pensiero linguistico di Vincenzio Borghini*, cit., a p. 257, individua nell'opera del Muzio sul *Duello* una delle fonti del trattatello borghiniano. Vd. GIROLAMO MUZIO, *Il duello del Mutio iustinopolitano*, in Vinegia, Gabriele Giolito e fratelli 1550.

24 Op. cit., p. VII.

25 *Dello scrivere contro ad alcuno*, p. 2.

26 Ivi, p. 3. Il riferimento è, fra gli altri, al Ruscelli.

27 «Di che ne nasce, che in tanta confusione et viluppi non di scrittori, che non vo' dar lor questo nome, ma d'imbrattatori di carte, la cosa si confonde più di mano in mano; ed i valentuomini che potrebbon farlo e farlo bene, o come fastiditi di questo tumulto o vergognatisi di questa bassezza, si tirano indietro con danno et interesse grande delle buone lettere». *Ibid.*

atteggiamenti arroganti o di saccenteria che potrebbero indisporre il lettore, così come nelle cause civili dare già la sentenza, in fase di dibattimento, indispettisce il giudice<sup>28</sup>. Bisogna inoltre fuggire la «maldicenza» e le offese, in quanto il fine di un'opera è sempre il giovare, mai la vendetta: «E però il parlar con modestia, ed il non si arrogare il giudizio, ma lasciarlo libero nella mente de' lettori, pare che si tiri gli huomini in un certo modo dalla parte sua»<sup>29</sup>.

Borghini si attiene ai precetti enunciati nel suo galateo della scrittura anche nella *Comparazione*, dove lo vediamo impegnato nella confutazione delle idee dell'intellettuale che aveva imposto il canone della letteratura volgare: Pietro Bembo.

Si sa che il Bembo, rimossa l'attenzione da ogni considerazione ideologica o morale sulla *Commedia*, aveva affrontato l'analisi dell'opera sotto il mero aspetto retorico-linguistico, secondo i principi primo cinquecenteschi della regolamentazione della lingua e della letteratura volgare. L'esigenza di una lingua che rispondesse ai canoni dell'eleganza formale classica, aveva indotto l'autore delle *Prose* a rifiutare il modello di Dante e ad imporre l'imitazione del Petrarca in poesia e di Boccaccio nella prosa<sup>30</sup>. Il giudizio del Bembo su Dante, basato su una conoscenza incontrovertibile del poema<sup>31</sup>, ebbe un peso decisivo sulla storia degli studi danteschi per tutto il Cinquecento: «La multiformità e l'estremismo della poesia dantesca», afferma il Fer-

---

28 Interessante per rinvenire i precedenti umanistici del genere dell'invettiva il lavoro di CLAUDIO GRIGGIO, *Note sulla tradizione dell'invettiva dal Petrarca al Poliziano*, nel volume *Bufere e molli aurette...*, cit., pp. 37-51.

29 *Dello scrivere contro ad alcuno*, p. 4.

30 Il Bembo, nella chiusa del secondo libro delle *Prose*, rimprovera a Dante soprattutto la presunzione di voler essere «altro che poeta».

31 Il Bembo aveva curato un'edizione della *Commedia* stampata da Aldo Manuzio a Venezia nel 1502 dal titolo *Le terze rime di Dante*, ristampata con nuovo titolo nel 1515 (*Dante col sito et forma dell'Inferno tratta dalla stessa descrizione del poeta*, Venezia, nelle case d'Aldo e d'Andrea di Asolo suo suocero). Bembo rifiutava la lezione del Landino e, allontanandosi dalla tradizione, elaborava un testo nuovo in una lingua preumanistica che non poteva essere accettata a Firenze. Vd. CARLO DIONISOTTI, voce «Bembo», in *Enciclopedia dantesca*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1984<sup>2</sup>. Cfr. anche GIANFRANCO FOLENA, *La tradizione delle opere di Dante*, in *Atti del congresso internazionale di studi danteschi*, Firenze, Sansoni 1966, pp. 65-66 e CARLO PULSONI, *Per la ricostruzione della biblioteca bembiana. I. I libri di Dante*, «Critica del testo», II (1999), pp. 735-749. Vd. pure il catalogo della mostra *Aldo Manuzio Tipografo, 1594-1515*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana 17 giugno-30 luglio 1994, a cura di Luciana Bigliazzi, Angela Dillon Bussi, Giancarlo Savino, Piero Scopecchi, Firenze, Octavo Franco Cantini Editore 1994. Sulla posizione del Borghini riguardo all'edizione aldina vd. NATASCIA BIANCHI, *Le postille di Vincenzio Borghini a un Dante aldino: spunti esegetici e polemica letteraria a margine del Laurenziano Antinori* 260, «Rivista di Studi danteschi», III (2003), fasc. 2, pp. 455-467.

rero, «urtavano irrimediabilmente contro la poetica del Bembo, fatta di aristocratico ritegno e di 'mediocritas'», ma egli ebbe il merito di una grande intuizione, comprese infatti che «il problema che s'imponeva sul principio del '500, alla risorta letteratura volgare, era la sistemazione e il consolidamento di una lingua letteraria, della prosa e della poesia, che avesse limiti ben definiti, e quell'impronta di decoro, di aristocratica eleganza che la società del tempo, essenzialmente cortigiana, richiedeva»<sup>32</sup>. Se il suo fine era quello di fornire le norme per la lingua letteraria, basandosi sul principio d'imitazione di diretta derivazione umanistica, Bembo non poteva scegliere come modello, come «ottimo» da imitare, un poeta come Dante, così lontano dal suo gusto, ma purtroppo anche da quel «platonismo cortegiano» che si respirava soprattutto in ambito veneto e che di lì a poco dilagherà nel resto della Penisola.

Non però a Firenze, dove differente era la temperie culturale. Il Mazzacurati<sup>33</sup>, per delineare la situazione di Firenze afferma che «trenta anni almeno della vita intellettuale di vaste *élitès* cittadine e regionali risultano organizzati, convergenti»<sup>34</sup> sul nucleo dantesco. Si tratta di un fenomeno di vasta portata, che vede impegnati tutti gli intellettuali fiorentini in una difesa di Dante che è senza dubbio difesa delle origini, difesa di un primato intellettuale, supporto necessario per un primato politico, ma che implica anche la necessità di assumere nella *Commedia* un modello etico, morale, prima che poetico. In seguito alle vicissitudini storiche dalle quali Firenze faticosamente usciva, Dante e la sua esperienza di riscatto costituiranno un

---

32 GIUSEPPE GUIDO FERRERO, *Dante e i grammatici della prima metà del Cinquecento*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CV (1935), pp. 1-59, in particolare p. 7.

33 MAZZACURATI, in *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori 1977, a p. 16 afferma: «Se più oltre avverrà di parlare di una organica avversione di gran parte della cultura fiorentina al classicismo normativo di tipo bembesco e al canone aristotelico, converrà indicare fin d'ora tra le sue componenti, accanto all'ideale atipico di forma poetica confermato dalla speculazione ficiniana, la presenza di un particolare "storicismo" critico come quello che derivava dalla lezione del Poliziano».

34 MAZZACURATI, *Dante nell'Accademia Fiorentina (1540-1560). Tra esegesi umanistica e razionalismo critico*, «Filologia e letteratura», XIII (1967), pp. 259-308, si cita da p. 260. GIOVAN BATTISTA GELLI, *Commento edito e inedito sopra la Divina Commedia*, a cura di Carlo Negroni, Firenze, Fratelli Bocca 1887. Sul Gelli vd. lo studio di MAZZACURATI, G. B. Gelli: un «itinerario della mente a Dante», «Filologia e Letteratura», XIII (1967), pp. 258-308 e XV (1969), pp. 49-94; vd. pure ENZO NOE GIRARDI, *Dante nell'umanesimo di G. B. Gelli. Le 'Lecture sopra la Commedia'*, «Aevum», XXVIII (1953), fasc. 2, pp. 132-174. Sull'interpretazione borghiniana dell'opera di Gelli interessante il contributo di TINA CAPORASO, *L'interpretazione della «selva oscura» di Giovan Battista Gelli, tra eredità umanistica, aristotelismo ed echi della Riforma*, «Rivista di Studi danteschi», III (2003), fasc. 2, pp. 317-350.

punto fermo, una lezione da tenere costantemente presente. Ecco perché intellettuali come il Benivieni per primo, ma anche, ed in maniera del tutto singolare, il Gelli<sup>35</sup>, il Lenzoni, il Giambullari<sup>36</sup> osano opporsi ai canoni dettati dal Bembo, così come di lì a poco oseranno opporsi all'inarginabile ondata dell'aristotelismo patavino.

L'impegno del Borghini sarà più incisivo e problematico rispetto a quello dei suoi contemporanei. Nella *Comparazione*, un brevissimo saggio nel quale Borghini, spinto dalla sua ammirazione per Dante, convinto assertore della necessità di una lingua che assumesse, a differenza di quanto affermava il Bembo, quale modello anche e soprattutto Dante oltre che Petrarca e Boccaccio, si accinge alla riabilitazione del Poeta. Lo fa in maniera diretta già a partire dall'*incipit* dove richiama il secondo libro delle *Prose della volgar lingua*, in cui, come è noto, il Veneziano, nel paragrafo 20 in particolare, si chiedeva quale fra i due poeti fosse il migliore ed esponeva la sua tesi a favore del Petrarca. La dichiarazione iniziale del Borghini è perentoria, egli non condivide il modo di procedere del Bembo, non solo in quanto agli esiti, ma anche per quanto riguarda la validità di una metodologia critica basata sulla comparazione fra poeti tanto diversi:

Io non vo' disputar questo punto, perché ho tenuto sempre e tengo ancora che fra cose tanto dissimili non si possa fare vera e reale comparazione; e se comparazione ci cade, è, quale nel suo genere sia più perfetto, come qual sia più bello o miglior maestro un pittore o un architetto, l'opere dei quali per loro natura non hanno comparazione<sup>37</sup>.

Da subito lo studioso attacca alle fondamenta le idee dell'avversario, pur mantenendo un atteggiamento di rispetto riverente derivante dall'autorità del Bembo, autorità che il Borghini stesso riconosce<sup>38</sup> e

---

35 L'attualizzazione del poema, la possibilità di illuminare situazioni contemporanee diventa per Gelli un fatto naturale, non solo per la propria esperienza. Egli, probabilmente anche a causa della sua provenienza sociale (afferma spesso di essere un calzolaio), si fa interprete di un mito borghese di Dante condiviso dai suoi concittadini. Per quanto riguarda la diffusione del modello di Dante nella letteratura popolare si veda ANDREA BATTISTINI, *Il modello e le suggestioni letterarie: Dante nella tradizione della letteratura e nella cultura popolare*, in «Per correr miglior acque...» Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo Millennio, Atti del Convegno di Verona-Ravenna 25-29 ottobre 1999, Roma, Salerno Editrice 2001, pp. 443-484.

36 Per le notizie su questi intellettuali si veda almeno BARBI, *Della fortuna di Dante nel Cinquecento*, Pisa, Nistri 1890, pp. 24 sgg.

37 *Comparazione fra Dante e Petrarca*, cit., p. 306.

38 «Disputa diligentemente e molto gentilmente, come e' suole, il Bembo [...]», *ibid.*, e ancora a p. 307: «[...] tanto mi piace quel bell'ingegno, e così gentile».

non perde occasione di evidenziare, conformandosi perfettamente alle norme da lui stesso codificate nel trattatello. Altra strategia retorica adottata subito dopo, propria dell'ambito forense<sup>39</sup>, è quella di convenire con la tesi dell'avversario, ammettere, seppur in parte, la presenza di qualche aspetto negativo, di qualche *défaillance* nel poema dantesco:

In Dante veggo essere grandissime e bellissime parti, e le principali tutte che si richieggon a gran Poema. Che vi sia poi qualche difettuzzo o mancamento, io non lo niego: sia dall'uomo o dall'età, non rilieva a questo punto di qual sia più perfetto e migliore, se ben serve o per iscusar o per qualche altra cosa<sup>40</sup>.

Si tratta della tecnica della dissimulazione, alla quale il Borghini farà riferimento quando ne consiglierà un uso più frequente all'Altoviti<sup>41</sup>. Tale concessione accordata all'avversario, gli permette di spostare elegantemente il discorso su una questione più generale, ovvero «quale sia di maggior lode o un Epico o Eroico Poema grande, non interamente perfetto, o un piccolo e minuto che sia perfetto»<sup>42</sup>. Bembo aveva dato il primato alla poesia di Teocrito a danno della poesia epica lucanea. Borghini non può essere d'accordo con l'accostamento della poesia di Lucano con quella di Dante. Considera Lucano uno storico prima che un poeta, in quanto ha permesso che l'argomento storico prevalesse sulla poesia. Ciò non avviene nell'opera di Dante. In realtà sono in gioco due modi di concepire la poesia completamente diversi. Si legga questa affermazione del Veneziano:

[...] due parti sono quelle che fanno bella ogni scrittura, la gravità e la piacevolezza; e le cose poi, che empiono e compiono queste due parti, son tre: il suono, il numero, la variazione [...]. Tra quelle di Dante molte son gravi senza piacevolezza [...]. Dove il Petrarca l'una e l'altra di queste parti empie maraviglio-

---

39 Nel trattatello aveva fatto esplicito riferimento al modello giuridico. RICCARDO SCRIVANO, *La posizione di Vincenzo Borghini nella critica cinquecentesca*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», 1958, pp. 22-37, a p. 28 fa riferimento ad interessi storici e giuridici del Borghini. Importanti per la composizione dell'opera anche i suoi studi sull'oratoria, in particolare la profonda conoscenza delle opere di Cicerone e delle *Filippiche* di Demostene.

40 *Comparazione fra Dante e Petrarca*, cit., p. 306.

41 *Lettera a mons. Altoviti*, in *Vincenzio Borghini dall'erudizione alla filologia*, cit., pp. 162-182.

42 Ivi, p. 307.



samente, in maniera che scegliere non si può in quale delle due egli fosse maggior maestro<sup>43</sup>.

Leggiamo la «cortese» risposta del Fiorentino:

Ma quanto a quello che de' difetti di Dante notò in quel luogo il Bembo, e delle virtù che gli attribuisce, o per sua opinione o per quella del Cosmico<sup>44</sup>, io dubito di non avere a essere differente dalla sua opinione, il che io non vorrei, tanto mi piace quel bell'ingegno, e così gentile; ma *homines sumus*, ogni un' ha il suo gusto, e questo ci fa anche talvolta errare, mentre quel solo reputiamo buono che al gusto piace<sup>45</sup>.

Borghini evidenzia così, con composta lucidità, il limite della posizione del Bembo, il quale basa il suo sistema esclusivamente su di un'eleganza formale, una ricercatezza che gli deriva da un suo gusto e da una consonanza personale con la poesia del Petrarca, quella che il Ferrero definisce una «simpatia estetica»<sup>46</sup>. Tale scelta per il Borghini potrebbe essere condivisibile, egli, infatti, apprezza l'eleganza formale della poesia petrarchesca. Quello che Borghini non accetta è il fatto che, in virtù di questi elementi, un'opera come la *Commedia* possa essere relegata ad un ruolo secondario, tacciata di non poeticità ed apprezzata solo per le «scienze» in essa contenute:

Egli [Bembo] presuppone che l'ammirazione di Dante sia tutta in noi per le molte scienze che sono in quel Poema inchiuso; e io non vo' dire che io ne tenga poco conto, che sarebbe sciocchezza: ma io dico bene che io l'ho per serventi di quel Poema, e non per principali, e ammiro il Poeta come Poeta, e non come filosofo o come teologo [...]. Chè noi, lasciando le scienze dove del Poeta si parla, ammiriamo l'altezza dell'invenzione atta a comprendere, come era il suo fine, tutte l'azioni degli uomini, ogni sorte di vita, ogni specie d'accidente umano, gli affetti espressi miracolosamente; quegli più gravi e per dir così più tragici, con somma maestà e grandezza da generare facilissimamente

---

43 PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua*, in *Trattatisti del Cinquecento*, tomo I, a cura di Mario Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi 1978, II, 9, pp. 130-131.

44 Nelle *Prose* BEMBO affidava la debole difesa di Dante al Cosmico il quale «molto pareva che si fondasse sopra la magnificenza e ampiezza del soggetto [...] e sopra lo aver Dante molto più dottrina e molte più scienze per lo suo poema sparse, che non ha messer Francesco», cit., II, 20, p. 161.

45 *Comparazione fra Dante e Petrarca*, cit., p. 307.

46 FERRERO, op. cit., p. 6.

ammirazione e spavento; ma que' più dolci e piacevoli con una umanissima dolcezza<sup>47</sup>.

Sono le parole di un profondo conoscitore di poesia, di un critico che, al di là della pur evidente consonanza spirituale con il Poeta, riesce lucidamente a cogliere quegli elementi della poesia dantesca che le hanno permesso di sopravvivere ai secoli. Non solo il «soggetto», ma anche l'uso appropriato dei tropi (similitudini, metafore, perifrasi), e, soprattutto, la capacità di rappresentare l'umanità in tutti i suoi diversi aspetti<sup>48</sup>.

Queste, definite dal Vallone «pagine di base del suo sistema», sono senza dubbio da annoverare tra le cose più suggestive scritte sul poema di Dante<sup>49</sup>, per questo motivo hanno dato luogo spesso ad interpretazioni entusiastiche e a non pochi fraintendimenti in chi si è accostato all'opera con l'intento di rinvenire nell'esegetica del passato le anticipazioni delle proprie ideologie moderne. Mi riferisco al Croce, il quale, appunto, intravide negli scritti borghiniani una esposizione *ante litteram* delle proprie posizioni critiche, individuando in quel posporre nella *Commedia* l'elemento dottrinale a quello meramente poetico, in quel preferire il poeta al teologo, una profetica anticipazione dei propri schemi esegetici<sup>50</sup>. La critica del secondo Novecento ha

---

47 *Comparazione fra Dante e Petrarca*, cit., p. 308.

48 Ecco perché, in virtù di questa concezione della poesia, Borghini rifiuta qualsiasi confronto della poesia di Dante con quella di Lucano, confronto proposto dal Bembo (in *Prose* II, 20, p. 160). Così replica il Borghini: «Ma io non credo che la persona di Lucano sia proporzionata a quella di Dante, il quale Dante ha l'invenzione, concetti, ordine, figure, affetti, e finalmente uno spirito veramente poetico», *Comparazione fra Dante e Petrarca*, cit., p. 307.

49 Tanto più in un momento particolare come la seconda metà del Cinquecento, quando, come abbiamo visto, la maggior parte degli intellettuali era rivolta ad analizzare soprattutto gli aspetti retorico-linguistici della *Commedia* nel tentativo di adeguare ogni aspetto del poema agli angusti canoni prima della codificazione bembesca, poi della poetica aristotelica. Un esempio di quest'ultima tendenza è offerto dal commento del Castelvetro al poema: *Sposizione di Lodovico Castelvetro a XXIX canti dell'Inferno dantesco*, Modena, Giovanni Franciosi 1886. Vd., in questo volume, il rigoroso esame della *Sposizione* compiuto da ANNA CERBO.

50 «Capitale tra questi concetti è la netta distinzione che egli fa tra poesia e scienza, o filosofia o teologia che si dica, e l'affermata indipendenza di quella da questa: quasi anticipazione della dottrina della vichiana *Scienza Nuova*, dove peraltro essa fonda una compiuta teoria della mente e dello spirito umano, che a sua volta le è fondamento, con forte nesso logico, laddove nel Borghini è enunciata alquanto aforisticamente e occasionalmente, ma pure in un riferimento solenne che si chiama l'opera di Dante, e al fine dell'intelligenza che di quest'opera bisogna procurarsi. [...] E spiega e rafforza il suo giudizio in questa pagina, che è la prima grande pagina di critica dantesca, e che avrebbe fatto esultare il Vico, se avesse potuto leggerla». Così BENEDETTO CROCE, *Un*

provveduto a dare al Borghini la collocazione che gli spetta nel panorama dell'esegetica tardo cinquecentesca, inaugurando una serie di studi che hanno contribuito notevolmente a far luce sull'opera critica del Borghini<sup>51</sup>. La difesa di Borghini è appassionata e vuole appassionare. Egli deve difendere Dante da uno dei giudizi più duri mossigli da un'autorità come quella del Bembo, il quale afferma:

[...] non sono pochi quegli altri a' quali Dante più sodisfà, tratti, come io stimo, dalla grandezza e varietà del soggetto, più che da altro; nella qual cosa essi s'ingannano [...] con ciò sia cosa che può alcuno d'altissimo soggetto pigliare a scrivere, e tuttavolta scrivere in modo che la composizione si dirà esser rea o sazievole<sup>52</sup>.

La reazione di Borghini non può essere compresa se non considerata in stretta relazione con queste accuse. Dobbiamo immaginare un Borghini, con davanti a sé il testo delle *Prose*, intento a confutare punto per punto tutti i capi d'accusa. Solo così sarà possibile comprendere la dichiarazione dello studioso, facilmente fraintendibile se estrapolata dal contesto in cui il Borghini scrive, secondo cui, come abbiamo visto, «le molte scienze che sono in quel Poema inchiusse» devono essere considerate come «serventi» del poema e non come «principali». La *vis* polemica lo porta a negare con veemenza un'interpretazione così limitata e fuorviante dell'opera poetica di Dante, in-

---

critico di poesia: Vincenzo Borghini in *Poeti e scrittori del primo e tardo Rinascimento*, Bari, Laterza 1945, p. 136. Anche successivamente CARLO GRABHER, *Tre grandi tappe della critica sulla «Divina Commedia»: Borghini, Vico, De Sanctis*, «Cultura e scuola», XIII-XIV (gennaio-giugno 1965), pp. 315-331, sulla strada intrapresa dal Croce, ha individuato un filo conduttore fra il pensiero del Borghini e quello del Vico.

51 Prima SCRIVANO, op. cit., pp. 22-37; poi MAZZACURATI, *Note preliminari*, cit., pp. 569-584 hanno provveduto a contestualizzare la posizione critica dello studioso, rifiutando l'immagine di un Borghini «seguace di moderne teorie estetiche, inconsapevole latore di un Verbo prerivelato in un ambiente di retrogradi con i quali (guarda caso) egli era perfettamente d'accordo». Si cita da MAZZACURATI, *Vincenzo Borghini e il classicismo toscano nel secondo Cinquecento*, «Le Parole e le Idee», IV (1959), pp. 193-211, in particolare p. 196.

52 *Prose*, cit., II, 20, pp. 159-160. Bembo attribuisce questa posizione agli ammiratori di Dante ed affida l'esile difesa, nella finzione delle *Prose*, al Cosmico, cui attribuisce pure un sonetto, non pervenutoci, in cui l'autore avrebbe comparato i due poeti. In realtà l'idea di una netta differenza fra gli esiti della poesia di Dante e di quella di Petrarca è già ben radicata in epoca umanistica, quando gli intellettuali esaltavano l'alto valore civile della poesia dantesca, individuando, però, in essa non poche negligenze dal punto di vista formale. Vd. CECIL GRAYSON, *Dante nel Rinascimento*, in *Cinque saggi su Dante*, Bologna, Patron 1972; CARLO DIONISOTTI, *Dante nel Quattrocento*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi*, cit.

terpretazione che, pure, il Veneziano attribuiva agli estimatori di Dante. Sono ben altri gli aspetti della poesia dantesca che appassionano il Borghini, come abbiamo visto, non sono le scienze a far grande un poema, «le quali chi vuole imparare va alla fonte o di Aristotele o de' dottori teologi, e non a Dante, che non per questo si legge»<sup>53</sup>.

Vorrei che questo punto fosse chiaro: questa pagina, seppur suggestiva, nasce da uno stimolo esterno, quale è quello dell'accusa del Bembo; in essa Borghini non si fa latore di alcuna teoria estetica *ante litteram*; ritiene, invece, necessario dichiarare i motivi reali che fanno amare Dante poeta alla sua generazione.

Eppure l'idea del Bembo secondo cui Dante era apprezzato essenzialmente per la materia non è errata. Il Giambullari, il Gelli, lo stesso Varchi<sup>54</sup> apprezzeranno la *Commedia* anzitutto per i suoi contenuti. Gelli, nelle *Lezioni*, pur esaltando tutti gli aspetti della *Commedia*, presta particolare attenzione a quello dottrinario, considerato l'alto messaggio etico che attribuiva all'opera di Dante:

Questo bellissimo poema di Dante, fatto e composto da lui con tanta dottrina, e con tanta meravigliosa arte, che il vulgo tutto il giorno comunemente lo celebra, i mediocri ingegni a ogni ora lo lodano, e gli alti e lodati, qualunque volta e' lo considerano, lo ammirano<sup>55</sup>.

Teologia e poesia, dottrina e arte per Gelli sono elementi conciliabili, ma la poesia è necessaria solo come strumento per trasmettere un messaggio etico. In realtà questo atteggiamento ha antiche radici che possono rinvenirsi già in epoca medievale in quella posizione dell'aristotelismo scolastico che attribuiva un ruolo secondario alla poetica come alla retorica. La situazione si riequilibrerà solo in ambito umanistico, ma quella posizione lascerà un lungo retaggio e una questione mai fino in fondo risolta riguardo al primato fra poesia e filosofia<sup>56</sup>. Certo la posizione del Gelli è ancora lontana dalle acquisizioni bor-

---

<sup>53</sup> Comparazione fra Dante e Petrarca, cit. p. 309.

<sup>54</sup> POZZI, *Il pensiero linguistico di Vincenzio Borghini*, cit., pp. 232-234, dimostra come anche il Varchi «non comprende che fra *res* e *verbum* vi è una stretta aderenza, per cui la parola è una cosa senza residui, anche se la parola è, in quanto serie di suoni, del tutto arbitraria [...] nel Varchi forma e contenuto divengono entità non solo separabili ma quasi indifferenti l'una all'altra».

<sup>55</sup> GELLI, *Commento edito e inedito sopra la Divina Commedia*, cit., p. 13.

<sup>56</sup> Vd. RENATO BARILLI, *Le poetiche e la critica d'arte*, in *Letteratura Italiana Laterza*, il Cinquecento, vol. IV, tomo II. Egli, alla pagina 510, si sofferma sul *Della Poetica* di Bernardino Daniello, trattato in forma di dialogo in cui i due protagonisti si fanno portavoce l'uno della difesa del primato della poesia, l'altro di quello della filosofia.

ghiniane, l'importanza attribuita al messaggio etico dell'opera fa spostare naturalmente l'attenzione sul piano del contenuto.

Riprendendo la lettura della *Comparazione*, ci si accorge subito che l'impeto, l'urgenza apologetica viene meno, l'autore, infatti, ha già affrontato il punto che più gli sta a cuore, dichiarare l'altezza della poesia di Dante e, dunque, tratta i nuovi punti con minore forza polemica. Ritorna sul metodo della comparazione e propone, come unico possibile, il paragone della *Commedia* con i *Trionfi*<sup>57</sup> o, ancora meglio, il paragone dei due poeti attraverso le loro *Canzoni*:

D'altra parte, se Dante in cosa alcuna viene in comparazione col Petrarca è nelle Canzoni sue, e mi maraviglio sopra modo che e' dissimuli così questa parte<sup>58</sup>.

Non erano in molti a quei tempi, anche fra i difensori di Dante, a conoscere la produzione lirica dantesca<sup>59</sup>. Il Bembo oltre a conoscere le canzoni dantesche, era un esperto anche della poesia trecentesca, come dimostra nelle *Prose*. Borghini per questo lo accusa di «dissimulare». Egli, nel fatto che il Bembo non abbia stabilito un paragone fra le canzoni dei due poeti, individua una sorta di premeditazione, derivante dalla consapevolezza da parte del Veneziano che dal paragone Petrarca sarebbe uscito se non sconfitto, sicuramente a pari merito:

Io credo che fra loro sia nulla o poca differenza, ancorchè alcuno crede Dante più profondo, più alto, e più, ut ita dicunt, tragico e magnifico; quell'altro più accomodato a quelli affetti più dolci ed amorosi: io non mi risolvo così facilmente, veggendo in Dante molti graziosissimi concetti, e nel Petrarca di grandi e magnifici pur assai [...] che manifestamente si vede aver da lui preso infiniti concetti e modi ecc.<sup>60</sup>.

Acume critico e rigore intellettuale caratterizzano l'interpretazione del Borghini e gli permettono di apprezzare senza pregiudizi la poesia di entrambi, pur con la consapevolezza delle vistose differenze. Allo stesso tempo egli ha la possibilità di notare i molti concetti espressi da Petrarca che erano già di Dante. Ma le accuse del Bembo contro la

---

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> Quasi sconosciute erano non solo le liriche, ma anche le altre opere minori del poeta. Sulla diffusione delle opere minori di Dante vd. BARBI, *Della fortuna di Dante*, cit., pp. 86-104.

<sup>60</sup> *Comparazione fra Dante e Petrarca*, cit., p. 310.

poesia di Dante non si fermavano qui, anzi il punto più controverso riguardava proprio la lingua utilizzata dal Poeta. Egli nelle *Prose* aveva detto:

Con ciò sia cosa che a ffine di poter di qualunque cosa scrivere che ad animo gli veniva, quantunque poco acconcia e mala-gevole a caper nel verso, egli molto spesso ora le latine voci, ora le straniere che non sono state dalla Toscana ricevute, ora le vecchie del tutto e tralasciate, ora le non usate e rozze, ora le immonde e brutte, ora le durissime usando, e allo 'ncontro le pure e gentili alcuna volta mutando e guastando, e, talora, senza alcuna scelta o regola, da sé formandone e fingendone, ha in maniera operato che si può la sua *Comedia* giustamente rassomigliare ad un bello e spazioso campo di grano, che sia tutto d'avene e di logli e d'erbe sterili e dannose mescolato<sup>61</sup>.

Tanti sono i luoghi editi e non dove Borghini ha giustificato la lingua usata da Dante<sup>62</sup>. Qui, in maniera alquanto rapida, dopo aver specificato che i poeti dispongono di una più vasta possibilità espressiva, di una libertà che permette appunto la distinzione fra la lingua del poeta e quella dell'oratore, passa a difendere Dante dall'accusa dell'uso di termini antichi e rozzi che, al contrario, non sono presenti nell'opera del Petrarca:

Non credo già che ci caggia così sempre quella scelta che il Bembo dice, che non ci corre sempre quella elezione che si crede, perché se il Petrarca non usò alcune voci, (fu) perché già eransi cominciate a dismettere, che non era così nel tempo di Dante, in modo che la comparazione pare che corra più fra i tempi che fra i giudizi di questi due scrittori<sup>63</sup>.

Presto, però, si assiste ad un cambiamento di rotta nella difesa borghiniana di Dante. Significativo già dal titolo è un breve scritto: *Difesa speciale contro a quello di che l'incolpa il Bembo: e dichiarati alcuni luoghi ove [par] che biasimi, che non è, anzi è un mostrar le differenze delle età*<sup>64</sup>, nel quale notiamo che gli argomenti dallo stesso Borghini un tempo usati per difendere Dante, ossia, ad esempio, l'idea secondo cui la lingua antica usata da Dante è più rozza rispetto a quella della succes-

61 *Prose della volgar lingua*, cit., II, 20, p. 162.

62 Cfr. BORGHINI, *Scritti inediti o rari sulla lingua*, cit.

63 *Comparazione fra Dante e Petrarca*, cit., pp. 312-313.

64 BORGHINI, *Ruscelleide*, cit., pp. 79-84.

siva generazione, vengono dallo studioso attribuiti allo stesso Bembo. Con un rimando ad un preciso capitolo<sup>65</sup> delle *Prose*, Borghini dichiara quanto sia veritiera l'affermazione fatta nel titolo. Bembo, infatti:

In un suo bellissimo discorso, ove dichiarò quanto fusse la rozzezza de' più antichi, e quanto fin nella prima giunta fusse da Dante migliorata, e quanto di mano in mano più, quando andò più là con l'età, il Petrarca e il Boccaccio, che ancora più da quella antichità con gli anni si discostarono, si discostassero eziandio con la lingua; conchiudendo che que' primi non potevano usare voci più vaghe, le quali udite non avevano: la quale giusta e vera scusa dichiarerà sempre la mente del Bembo, in che parte e' pigli quel che alcuni han creduto ch'e' biasimi in Dante; cioè che egli mostri il difetto della età, nella quale e' visse, e non danni il giudizio o la intenzione di chi usò quel che era allora in vita, non potendo usare quello che poi molti anni dovea nascere<sup>66</sup>.

Se quel passo delle *Prose* scagionava Dante, viene da chiedersi perché Borghini non lo abbia proposto già nella *Comparazione*, e, soprattutto, il perché del mutato atteggiamento nei confronti del Bembo. Addirittura, in un altro brevissimo scritto, *Modo di salvare il Bembo*, egli cerca di giustificare la scelta del Veneziano di Petrarca e Boccaccio come modelli da imitare, affermando che intenzione del Bembo era di fornire delle regole della lingua orale e scritta che non poteva basarsi certo sulla lingua rozza del primo Trecento:

Ma io non ci veggo miglior modo a salvarlo di questo, e non avere a dire espressamente che egli non sapesse, la quale voce non vorrei ci avesse a uscir di bocca, non solo per la reverenzia che a sì grand'uomo si deve, ma molto più per l'obbligo, il quale gli abbiamo, per aver primo con tanta affezione e fatica dato riputazione alla lingua nostra, e assai aiuto ci darà in questo: e sarà verisimile se diremo, non essere stato di sua intenzione di dichiarare generalmente tutta la natura della lingua nostra, ma insegnare in questo tempo parlare e comporre e scrivere, o, come i nostri vecchi diceano, distinguendo la prosa dalla poesia, Dettare e Trovare in esse elegantemente, leggiadramente e perfettamente. Alla quale cosa molte voci degli antichi non sono a proposito; e se bene alcuna volta egli un poco più caldamente,

---

<sup>65</sup> Si tratta del cap. 17 del I libro delle *Prose*, cit., pp. 100 sgg.

<sup>66</sup> *Ruscelleide*, cit., pp. 79-80.

che forse non conveniva, dannò le cose loro e specialmente di Dante [...] non perché invero non lo sapesse e conoscesse, ma perché piacendo Dante infinitamente a molti non per la Filosofia e Teologia, come altrove s'è detto, ma per la Poesia ch'è in lui, e' volle spaventar chi non era talmente fondato, che da sé sapesse distinguere quella parte dello antico, acciò non pigliasse<sup>67</sup>.

Borghini, evidentemente, cambia prospettiva. Avvertiamo in lui l'esigenza di «salvare» il Bembo, restituendogli il ruolo che gli spetta di difensore del fiorentinismo. Borghini, insomma, dà un padre autorevole alle proprie teorie linguistiche. Bisognava adattare le teorie del Veneziano, seppure con qualche forzatura, alla nuova situazione determinatasi a Firenze, giustificando, ad esempio, i suoi giudizi sulla lingua di Dante.

Perché questo cambiamento? In realtà, negli anni intorno al 1560, Borghini si era molto avvicinato alle posizioni del Varchi, il quale da tempo tentava, esponendone i principi teorici nel suo *Hercolano*<sup>68</sup>, di operare una conciliazione nella frattura creatasi tra esponenti del bembismo e promotori della posizione fiorentina, ossia di una lingua che fosse basata sul fiorentino moderno (Giambullari, Gelli) e non sui modelli letterari proposti dal Bembo. La coincidenza del pensiero borghiniano con le idee del Varchi si può cogliere già dai passi sopra riportati. Inoltre è del 1563 una lettera nella quale Borghini sollecita il Varchi a portare a termine il suo trattato sulla lingua, necessario per affermare il ruolo culturale di Firenze e per lavare le offese contro la lingua fatte dai vari grammatici e «forestieri»<sup>69</sup>. Sappiamo che a metà anni Cinquanta Borghini acquistò presso i Giunti un esemplare delle *Prose* che postillò fittamente<sup>70</sup>. Proprio le postille borghiniane alle *Prose*<sup>71</sup> forniscono ulteriore prova di una consonanza di idee col Varchi: da esse emerge una grande ammirazione per il Bembo, associata al tentativo costante di ridimensionare il suo giudizio negativo sulla lingua di Dante.

Il mutato atteggiamento del Borghini nei confronti del Bembo

67 *Modo di salvare il Bembo*, in *Ruscelleide*, cit., pp. 84-85.

68 BENEDETTO VARCHI, *Hercolano*, a cura di Antonio Sorella, con una presentazione di Paolo Trovato, Pescara, Libreria dell'Università Editrice 1995.

69 Vd. Vincenzo Borghini, *Dall'erudizione alla filologia*, cit., pp. 135-141.

70 GUSTAVO BERTOLI, *Conti e corrispondenza di don Vincenzo Borghini con i Giunti stampatori e librai a Firenze*, «Studi sul Boccaccio», XXI (1993), pp. 279-358.

71 Postille di Borghini nel suo esemplare dell'edizione torrentiniana (1549) delle *Prose* del Bembo, voce a cura di Antonio Sorella, in *Vincenzo Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, cit., pp. 322-327.



trova la sua giustificazione nella nuova situazione maturata in quegli anni, quando ormai si assisteva al pullulare di trattati di grammatica di autori «forestieri» i quali, basando le loro tesi sulle autorevoli teorie del Bembo, ma purtroppo privi della sua sensibilità e cultura, pretendevano di dettare le regole della nuova lingua, pur non essendo Fiorentini, con grande danno della lingua stessa, secondo Borghini, e per colpa dei Fiorentini stessi che avevano permesso che altri si occupassero della loro lingua:

E questo è perché talvolta i Fiorentini non hanno tenuto quel conto della propria lingua né fattone quelle maraviglie che il Bembo e molti altri; onde molti hanno creduto che e' la sappin meno. Ed erano per stare forse un pezzo in questo umore, se la scortesia di certi col pingerli (R<uscelli>), e l'ambizione d'altri col volersela usurpare non gli avessi svegliati e fatta venir la cosa in gara<sup>72</sup>.

I riferimenti sono senza dubbio al Castelvetro, al Dolce, ma soprattutto al Ruscelli, contro il quale il Borghini si scaglierà molto di frequente, con una veemenza nuova, sintomatica dell'urgenza, questa volta più impellente viste le accuse, di difendere la lingua fiorentina e con essa Dante.

L'atteggiamento del Borghini, dunque, cambia radicalmente quando egli ha come antagonista il Ruscelli<sup>73</sup>. Quest'ultimo rappresenta, infatti, il suo avversario ideale. Incarna il prototipo del letterato che più irrita il Borghini: superficiale, polemico, arrogante. Aveva osato nel suo *Rimario* contestare una serie di termini, perlopiù danteschi, che riteneva si dovessero escludere dalla lingua letteraria, evitare in qualsiasi componimento poetico. Ciò che più inquietava il Borghini era il fatto che costui, sprezzante di ogni rispetto per il Poeta, basasse le sue scelte esclusivamente sul proprio personale gusto, privo, peraltro, delle necessarie conoscenze linguistiche che gli consentissero di comprendere e, di conseguenza, giudicare un idioma che non era il suo.

Di fronte al pericolo costituito dal dilagare delle idee dell'avversario, Borghini scende in campo – ancora una volta è un avvenimento esterno a sollecitarlo – e lo fa utilizzando ogni mezzo a sua disposizione, anche a costo di infrangere buona parte delle regole che

---

72 BORGHINI, *Autorità degli scrittori*, in *Scritti inediti o rari sulla lingua*, cit., p. 218.

73 Girolamo Ruscelli, letterato e lessicografo viterbese, più degli altri aveva assunto un atteggiamento di censore della lingua della *Commedia*. I suoi attacchi a Dante, che Borghini riteneva ingiusti e fuori luogo, hanno quasi sempre come fine la confutazione del primato fiorentino.

pur imponeva a chi volesse entrare nelle polemiche letterarie. Anzi, è significativo che, nello stesso trattatello, egli preveda la possibilità di venir meno alle norme della cortesia, pur necessarie ogniqualevolta si scriva, affermando:

Egli è vero che quando e' s'abbatte a certe persone, come il Ruscelli quando e' si mette innanzi Dante, o quando e' fa il sindaco del comune di Toscana, o come sarebbe un ser Dolcione della Taciparla<sup>74</sup>, qui vi dico io che io non saprei con che ragione persuader uno a tener la bocca cheta; ed in tal caso scuserò sempre ognuno<sup>75</sup>.

Egli stesso non riuscì a «tener la bocca cheta», anzi non perse occasione per stigmatizzare il comportamento del Ruscelli e per evidenziare l'ignoranza di quello in fatto di lingua. Tanta era l'esigenza di ribattere le idee dell'avversario che, diversamente dalle sue abitudini, ben presto incominciò a compilare diversi quinterni in cui, in maniera abbastanza sistematica, per ogni termine segnalato dal Ruscelli nel *Rimario* e nel *Vocabolario*, Borghini, riportando la spiegazione dell'avversario, quasi sempre la contestava, dimostrandone l'infondatezza e proponeva la propria tesi, solitamente basandosi sulle sue competenze negli studi etimologici e di storia della lingua, oltre che sulla conoscenza dei poeti e prosatori delle origini.

I quinterni in cui Borghini presentava note al *Rimario* e al *Vocabolario* del Ruscelli videro la luce per la prima volta nel 1898<sup>76</sup>. Ad essi Arlia, il curatore, premise alcune pagine in forma di lettera incompiuta ad un destinatario a noi ignoto dal titolo significativo di *Ruscelleide* e *Dante difeso*<sup>77</sup> nell'indice del manoscritto. Egli ritenne che il seguito della lettera potesse rinvenirsi in quelle note sparse che, ironicamente, il Borghini introduceva sempre col verso dantesco «e cortesia fu lui esser villano»<sup>78</sup>. Il curatore raccolse tutti gli scritti preceduti da questo verso e li diede alle stampe col titolo appunto di *Ruscelleide*. Lo stesso Borghini nella lettera ci chiarisce il motivo di quel verso:

[...] onde, preso la penna in mano per mio passatempo, mi sono proposto inanzi uno o due libretti di questo animale, che così lo

---

<sup>74</sup> Si tratta del Giambullari. Cfr. BELLONI, *Borghini, Dello scrivere contro altrui*, in *Bufere e molli aurette*, cit., p. 73, nota 55.

<sup>75</sup> *Dello scrivere contro ad alcuno*, cit., pp. 5-6.

<sup>76</sup> *Ruscelleide*, cit.

<sup>77</sup> Cod. Magliabecchi Rinuccini II, X, 76 della Biblioteca Nazionale di Firenze.

<sup>78</sup> *Inf.* XXXIII, 150.

vo' chiamare contro alla natura mia, e contro forse ancora l'uso  
d'ogni gentile e costumato scrittore, se l'insolenzia e bestialità  
sua non fosse tale e tanta, che veramente a lui si convenisse  
propriamente quel detto che

E cortesia fu lui esser villano<sup>79</sup>

Bandita ogni norma di civile convivenza letteraria, Borghini decide di usare le stesse armi dell'avversario. Certo, a tutti capita di sbagliare e bisogna essere tolleranti, soprattutto se l'errore è in buona fede e se si sbaglia con discrezione. Ma non si può accettare l'errore da parte di chi, pur avendone le competenze, «senza rispetto morde e riprende, se ben anche a ragione, mancando quel condimento di dolcezza e cortesia, colui n'è meritatamente odiato e tenuto selvatico e villano»<sup>80</sup>. Figurarsi, allora, se si tratta del Ruscelli che quelle competenze proprio non le ha:

Ma quand'uno che non sa; che cade a ogni passo; che ha bisogno più che uom che sia d'essere avuto in compassione, morde ognuno come un cane arrabbiato; trae come un mulo vetturino; si ride d'ognuno come un pazzo, non sarebbe egli per comune a uscirli dietro, e gridare: *al lupo, al lupo?* Almeno di questo sono io bene sicuro, che se io potrò esser biasimato da qualcuno, come che io abbia più fatto quel che merita egli di patire, che quel che si convenga a me di fare, non lo possa già fare egli, perché e' gli pagato della stessa sua moneta, e con quel medesimo rispetto trattato che egli ha trattato gli altri. Ma ci avrà anche pur vantaggio, che que' che sono stati lacerati da lui e maltrattati, sono persone degni d'ogni riverenza ed onore; costui è una bestia da non gli aver rispetto nessuno, e l'esser nominato fra costoro gli è pur troppa lode in qualunque modo e' si sia<sup>81</sup>.

Borghini è duro, sferzante. Vuole dimostrare al suo interlocutore che la sua è l'unica reazione possibile nei confronti di un Ruscelli che non conosce l'opera di Dante, «non credo che e' vedessi mai Dante in fronte»<sup>82</sup>, e che non è originale, per il suo *Vocabolario* e *Rimario* si è servito delle opere dell'Acarisio e dell'Alunno<sup>83</sup>. Quando dice il giusto,

---

<sup>79</sup> *Ruscelleide*, cit., p. 18.

<sup>80</sup> Ivi, p. 19.

<sup>81</sup> Ivi, pp. 19-20.

<sup>82</sup> Ivi, p. 20.

<sup>83</sup> «Ma è tutto cavando di qua e di là e talvolta ha sentito parlarne, ove si è trovato

infatti, non è farina del suo sacco; quando dice «talvolta qualcosa di sua farina, allora si vede, ch'è cade bruttissimamente»<sup>84</sup>. Pur rendendosi conto che per il suo interlocutore «voler ciò udire è bassa voglia»<sup>85</sup>, Borghini, tuttavia, ritiene necessario parlarne in quanto è seriamente preoccupato delle conseguenze sulla lingua di tali teorie che possono facilmente ingannare i giovani «che non avendo quell'età e quell'esperienza, accostandosi a un cieco per ignoranza, e' n'andrebbero facilmente in precipizio secondo il comune proverbio»<sup>86</sup>.

Mette perciò in guardia dal metodo utilizzato dal Ruscelli. Stigmatizza la genericità, anzitutto, con cui tratta gli argomenti linguistici, sintomo evidente delle sue limitate conoscenze; poi, il ricorso costante al metodo analogico, che il Borghini non condivide, perché ritiene che una lingua debba basarsi anche sull'uso (che il Ruscelli non può possedere), oltre che sul riscontro nella lingua letteraria. Per di più nella lingua di un solo autore: l'Ariosto<sup>87</sup>, poeta che anche il Borghini ammira per la poesia però, non per la lingua:

Io ammiro e celebro l'Ariosto, ma non l'approvo però per buon Toscano: accetto l'arte sua, e in grandissima parte la lingua per alta, per artificiosa, ornata, efficace, elaborata, ma non sempre per pura e per sincera; e con tutto questo io non [lo] biasimerò così dispettosamente e selvaticamente come fa costui Dante; anzi come in Dante io o escuso, o incolpo in certi luoghi l'età nella quale e' visse; così dell'Ariosto farò del paese<sup>88</sup>.

---

in ragionamenti famigliari; e sopra tutto ha fatto gran capitale della *Fabrica del Mondo*, e delle *Ricchezze della lingua*, dell'Acarisio, e di simili altri scrittori e scritture che vanno attorno». *Ibid.* Le due opere citate sono di M. Francesco Alunno da Ferrara. La prima, stampata in Venezia per Nicola da Bascarini Bresciano nel 1546, è un vocabolario in cui i termini sono distribuiti per materia; la seconda, *Le Ricchezze della lingua volgare*, fu stampata in Venezia nel 1543. Alberto Acarisio è autore di un *Vocabolario et grammatica con l'orthografia della lingua volgare, con l'esposizione di molti luoghi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio*, in Venetia, alla bottega d'Erasmus di Vincenzo Valgrisis MDL. La prima edizione è però del 1543. Vd. FERRERO, op. cit., pp. 30 sgg.

84 *Ruscelleide*, cit., p. 21.

85 *Ibid.*

86 *Ivi*, p. 22.

87 *Ivi*, p. 24: «Volge tutta la reputazione all'Ariosto: e questo fa molto estesamente, perché l'Ariosto in vero è tale per ingegno, per arte, per un certo spirito alto e gentile, accorto e giudizioso, che ha pochi pari».

88 *Ivi*, pp. 25-26. In realtà l'Ariosto, pur dichiarandosi fedele alle teorie stilistiche del Bembo, molto deve a Dante e non solo per quanto riguarda la lingua, quanto per le similitudini e per la ripresa di temi e situazioni dantesche nel suo poema. Vd. in proposito CESARE SEGRE, *Un repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto: la "Commedia"*, in *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi 1996, pp. 51-83; LUIGI BLASUCCI, *La "Commedia" come fonte linguistica e stilistica del "Furioso"*, in *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli,

Qui, ancora una volta, viene fuori l'imparzialità dell'intellettuale che sente profondamente l'esigenza di far luce, di giungere alla verità, esponendo le proprie convinzioni con garbo, con rispetto, con umanità e modestia, qualità essenziali per chi si voglia accostare alla poesia, prerogative che al Ruscelli mancano. Ancora una volta, anche nel giudizio sull'Ariosto, Borghini è maestro di buone maniere.

*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*



ERMANNIO CARINI

## GLI STUDI DANTESCHI DI ANTONIO RANIERI

Nel 1883 venivano pubblicate a Napoli dalla Tipografia A. Trani *Otto interpretazioni dantesche* di Antonio Ranieri. Si tratta della raccolta delle “brevi lezioni” lette nella Società Reale e inviate<sup>1</sup> all’Accademia della Crusca: infatti era stato eletto socio corrispondente nella seduta del 12 febbraio 1867, ottenendo dieci voti contro uno del leopardista Prospero Viani (tre schede furono bianche). Il 15 marzo arrivò in Accademia il decreto reale e il 23 marzo fu inviata al Ranieri la comunicazione dell’avvenuta elezione con il diploma e il regolamento accademico. La lettera era firmata dal segretario Brunone Bianchi, autore, tra le altre cose, di un commento alla *Divina Commedia* (1849), citato da Antonio Ranieri nella *Interpretazione prima* tra i chiosatori che non avevano affatto compreso il primo verso del canto settimo dell’*Inferno*, ma definito il più recente e forse il migliore dei chiosatori dei vv. 135-137 del canto XXVII del *Paradiso* (cfr. *infra*) nella *Interpretazione terza*. Ranieri fu ben lieto della nomina, tra l’altro gli era carissima la città di Firenze, ed inviò all’Accademia un buon numero delle sue opere, la maggior parte con dedica autografa. Mi limito a segnalare quelle di argomento dantesco presenti nella biblioteca della Crusca e che verranno poi raccolte nel volume che stiamo presentando.

---

1 Il Segretario dell’Accademia della Crusca, Cesare Guasti, il 6 settembre 1877 scriveva ad Antonio Ranieri: «Nell’adunanza del dì 4 sono state distribuite ai Colleghi le copie del suo *Frammento di Note alla Divina Commedia*, accompagnate da quelle più cortesie espressioni che il nostro Senator Vannucci seppe dire in suo nome». L’Arciconsolo dell’Accademia della Crusca, Augusto Conti, il 12 Dicembre [1877] scriveva ad Antonio Ranieri: «Il suo nuovo Commento sulla *Concubina di Titone antico* è così bello e grazioso, e principalmente, vero, che tutti gli Accademici gliene fanno sincere congratulazioni». Antonio Ranieri il 6 dicembre 1884 scriveva a Cesare Guasti: «Avrei caro ch’Ella degnasse spedirmi un elenco di tutti gli Accademici residenti e corrispondenti, poiché a momenti avrò stampato un brevissimo *excursus* della Divina Commedia, che vorrei spedire personalmente all’Arciconsolo. A V:a S:a Ch:ma, ed a tutti gli altri Accademici». Devo le notizie sui rapporti tra Antonio Ranieri e l’Accademia della Crusca e il testo delle lettere a ELISABETTA BENUCCI, *Sulle tracce di Leopardi*, Presentazione di Franco Foschi, Prefazione di Enrico Ghidetti, Venosa, Osanna 2003, pp. 228-292.

*Parole dette all'Accademia di archeologia lettere e belle arti nella tornata del dì XI di febbraio MDCCCLXXIII, presentando in nome dell'autore le opere sopra Dante Alighieri di Michelangelo Caetani, s.l., s.n., [1873], 7 p.*

*Frammento di alcune note alla Divina Commedia letto all'Accademia di archeologia lettere e belle arti nella tornata de' XIV di agosto MDCCCLXXVII, s.l., s. n., [1877], 9 p.*

*Frammento di alcune note alla Divina Commedia letto all'Accademia di archeologia lettere e belle arti nella tornata del dì XIII di novembre MDCCCLXXVII, s.l., s.n., [1877], 16 p.*

*Frammento di alcune note alla Divina Commedia letto all'Accademia di archeologia lettere e belle arti nella tornata dei XII di aprile MDCCCLXXXI da A.R., s.l., s.n., [1881], 8 p.*

*Frammento di alcune note alla Divina Commedia letto all'Accademia di archeologia lettere e belle arti nella tornata dei XIV di giugno MDCCCLXXXI da A.R., s.l., s.n., [1881], 10 p.*

*Frammento di alcune note alla Divina Commedia letto all'Accademia di archeologia lettere e belle arti nella tornata del dì I di settembre MDCCCLXXXI, s.l., s.n., [1881], 10 p.*

*Frammento di alcune note alla Divina Commedia letto all'Accademia di archeologia lettere e belle arti nella tornata del dì IV di ottobre MDCCCLXXXI, s.l., s.n., [1881], 10 p.*

*Frammento di alcune note alla Divina Commedia letto all'Accademia di archeologia lettere e belle arti nella tornata del dì III di novembre MDCCCLXXXI, s.l., s.n., [1881], 10 p.*

L'interesse di Antonio Ranieri per Dante Alighieri risaliva agli anni giovanili, quando frequentava il "patrio capannello" del Puoti e del Montrone<sup>2</sup>, ma nell'*Interpretazione quarta* (cfr. *infra*) ricorda che «presso che bambino», preso un piccolo Dante da uno scaffale, si mise «piuttosto a compitare che a leggere il primo Canto». Divenuto più grande, cominciò a leggere Dante con la sorella e «la fiera compagnia dei chiosatori» e finì col conoscere la *Divina Commedia* a memoria (cfr. *infra*). Non bisogna dimenticare l'ambiente culturale napoletano, che era legato alla sua tradizione giurisdizionalistica, poco influenzato dalla riforma manzoniana, e che, ripercorrendo la via della tradizione

---

<sup>2</sup> «Nelle *Notti* dedicate alla descrizione degli spostamenti tra le maggiori capitali italiane, i luoghi sono spesso un'occasione erudita nella quale collocare i dati attinti da una vasta e ricca serie di letture, servono a risvegliare e rinnovare reminiscenze libresche, in particolare delle opere di Dante, retaggio della consuetudine che in patria Ranieri aveva avuto col "patrio capannello" (*Notte settima*) del Puoti e del Montrone». (Cfr. ALMA SERENA LUCIANELLI, *Il viaggio in Italia*, in ANTONIO RANIERI, *Le notti di un eremita e Zibaldone scientifico e letterario*, Napoli, Macchiaroli 1994, p. 77).



nazionale, risaliva a Dante eroico e titanico.

Nel *Preambolo* al volume *Otto interpretazioni dantesche* già nell'incipit incontriamo la sorella Paolina, nome familiare ai lettori di Giacomo Leopardi: «Le otto interpretazioni che seguono, come tante altre, che forse seguiranno, possono dirsi dettate dalla mia peregrina germana». Sembra che Antonio Ranieri affidi a lei il compito di essergli l'ideale ispiratrice di azione e di scrittura (nelle ultime pagine di *Le notti di un eremita*, op. cit., diviene «Santa e coraggiosa Egeria»). Ma anche sulla base del *Parere freniatrico sopra il defunto Senatore Antonio Ranieri*, espresso da Giovannangelo Limoncelli, con adesione e considerazioni di otto dottori, tra i quali Cesare Lombroso<sup>3</sup>, mi pare che ci troviamo di fronte a quel processo di "deificazione" di Paolina, avviato dal fratello dopo la sua morte (1878), che fa pensare esagerate le lodi di altruismo e di abnegazione, nonché la levatura culturale, mostrate nei rapporti con Giacomo Leopardi nei famosi *Sette anni di sodalizio*. Si può aggiungere che il due ottobre del 1833, quando Leopardi giunse a Napoli, Paolina aveva sedici anni. Ranieri in questo processo di "deificazione" aveva un modello da seguire? Forse la sorella di Leopardi, donna di vasta cultura (scrittrice, giornalista, traduttrice) che aveva lo stesso nome.

Nelle due prime interpretazioni, che furono lette nell'Accademia di archeologia lettere e belle arti nel 1877, Antonio Ranieri non parla di Paolina, mentre nel *Preambolo* già citato dice:

Una mattina [...] Paolina mi dice: L'*aleppe* è trovato. Voi altri gramatici mi avete lungamente tormentata col valore e con la pronunzia delle particelle; e non vi siete accorti del valore della particella  $\pi\eta$  [...] Così, voi altri Dantisti, mi avete non meno lungamente tormentata con *Titone antico* e la *notte che sale*, ma non avete mai pensato dove essa si trovava a salire. Queste parole furono come due getti di luce! Era feriato. Io mi feci per qualche settimana suo segretario: e ne nacquero le prime due interpretazioni delle otto che seguono.

\* \* \*

Le otto interpretazioni sono altrettante spiegazioni di *cruces*

---

<sup>3</sup> *Parere freniatrico sopra il defunto Senatore Antonio Ranieri di Giovannangelo Limoncelli*, con adesione dei dottori Cesare Lombroso, Augusto Tamburini, Paolo Fiordispini, Leonardo Bianchi, Giuseppe Buonomo, Gaspare Virgilio, Silvio Venturi, Antonio Raffaele, s.l., s.d. (Era allora in corso una vicenda giudiziaria, avendo i nipoti impugnato il testamento).

dantesche, sei dell'*Inferno*, una del *Purgatorio* ed una del *Paradiso* ed hanno punti in comune, nella struttura, le polemiche contro i chiosatori («oso affermare che, per una cosa chiarita, il chiosatore ne ottenebri quattro»); il contesto in cui è inserito il verso discusso (talora i chiarimenti riguardano tutto il contesto); l'interpretazione proposta e sostenuta con vigore; il valore della *Divina Commedia* come poema nazionale.

Nell'*Interpretazione prima* del 1877 Antonio Ranieri esamina il famoso primo verso del canto VII dell'*Inferno*:

Pape satan, Pape satan aleppe

riporta il contesto sino al verso 12:

Cominciò Pluto con la voce chioccia.  
 E quel Savio gentil che tutto seppe,  
     Disse, per confortarmi: Non ti nocchia  
 La tua paura; che, poter ch'egli abbia,  
 Non ti terrà lo scender questa roccia.  
     Poi si rivolse a quella enfiata labbia,  
 E disse: Taci, maladetto lupo;  
 Consuma dentro te con la tua rabbia.  
     Non è senza cagion l'andare al cupo;  
 Vuolsi così nell'alto, ove Michele  
 Fe la vendetta del superbo strupo.

e polemicamente dice:

Compiono sei secoli, dal Boccaccio al Re di Sassonia, che vi sarebbe da riempire non saprei quanti scaffali delle fatuità (mi si perdoni il vocabolo) appioppate al primo verso. Vi fastidirei troppo a lungo con una seguita lettura della sterminata filastrocca. Ne raccoglierò soltanto alcune, intrecciandone, alla meglio, come una maniera di selvetta.

Secondo lui le cinque parole che formano il verso si riducono a tre, essendo due ripetute, e sono semplicissime parole greche. Passa quindi ad esaminarle.

«*Pape*, παπαί o βαβαί (per la muta tenue, che si cangia in media o viceversa) vuol dire: *Oh!*» Ranieri legge la parola come interiezione assai vicina a quell'*interiectio admirantis*, accolta dai moderni in-

terpreti, presente nei testi medievali non ignoti a Dante. Per alcuni commentatori *Pape* è un'interiezione latina (*papae*), che significa comunque *Oh!*

*Satan*, vuol dire: *Diavolo!* Ranieri con una interrogativa retorica afferma che l'espressione *Oh diavolo* si sente dieci volte l'ora per le vie di Firenze, anzi di tutta l'Italia (aggiunge anche «di tutto il mondo»), cogliendo quel realismo dantesco ispirato da immagini e figure fiorentine.

Ampia, ma anche curiosa, è la spiegazione di *Aleppe*. Nei commenti il termine è considerato come una deformazione della prima lettera dell'alfabeto ebraico *aleph* o greco *alfa* e sarebbe come indicazione di superiorità di Satana, cioè "il primo", "Dio". Il verso potrebbe essere inteso così: *Oh Satana, oh Satana Dio*, inizio di una minacciosa apostrofe. Antonio Ranieri non accetta tale spiegazione e, considerandola una fatuità, afferma: «I più si accaniscono sull'*aleph*, prima lettera dell'alfabeto ebraico, e la traducono in *Principe*».

Egli crede che la parola derivi dall'avverbio greco ἄλλῃ con iota sottoscritto che significa "altrove, in altro luogo, per altra via"; risolve il problema della doppia lambda, ricordando che la doppia liquida in greco si pronuncia "scempia" e rafforza questa sua affermazione con un ricordo personale: il dottissimo Costantino Margaris, di cui aveva scritto la vita, chiamava *Novecali* un "facchinetto" che aveva come soprannome *Novecalli*.

Per quanto riguarda la particella  $\pi\eta$ , Ranieri dice che essa dà forza e vigore alle frasi in cui è inserita. Se ha l'accento circonflesso, la particella ha valore interrogativo, se non ha alcun accento, è "indefinita", enclitica e, «unita all'avverbio ἄλλῃ, suona, semplicemente, ma positivamente, imperativamente: *Per qualunque altro luogo; per qualunque altra via*».

La particella e l'avverbio formano una sola parola e «per legge di prosodia, cade l'accento sull'η dell'ἄλλῃ», l'accento determina il raddoppiamento di  $\pi$ , come avviene in italiano con *da prima* che si pronuncia *dapprima*. A questo punto Ranieri afferma di tenere per fermo che il verbo napoletano *allippare* o *alippare* viene da *aleppe*, che per il fenomeno dello iotacismo si pronunciava *alippi*, e il verbo significò *andare via, fuggire in altro luogo, svignare*.

Dunque le parole significano: *Oh diavolo! Oh diavolo: per qualunque altro luogo, per qualunque altra via, non mai per questo o per questa*. È un'interpretazione che ha un suo fascino e che ha legami con le parole di Caronte e di Minosse<sup>4</sup>, quando tentano di distogliere Dante

4 «[...] Per altra via, per altri porti / verrai a piaggia, non qui, per passare» (*Inferno* III, vv. 91-92); «Guarda com'entri e di cui tu ti fide; / non t'inganni l'ampiezza de

dal proseguire, cioè, dice Ranieri:

Che, dove si risalisse ad una formola vie più sintetica, si troverebbe che, al comparire del *vivo*: Aleppo: è sempre il grido di orrore, più o meno espresso, più o meno categorico, di tutte le più o meno mostruose potestà infernali.

D'altra parte Virgilio interviene per smontare l'ira bestiale di Pluto e per ricordare a lui, come aveva già fatto con Caronte e Minosse, l'origine divina del viaggio.

Un'eventuale debolezza dell'analisi di Ranieri è il non aver considerato nell'intervento di Virgilio il richiamo all'arcangelo Michele, che punì la superbia degli angeli ribelli. Le parole di Pluto, inoltre, sarebbero una blasfema invocazione a Satana, con parole dal suono terrorizzante.

Questa prima *Interpretazione* sembra confermare quanto Giacomo Leopardi scrisse a Pietro Ercole Visconti da Firenze il 7 ottobre 1830: «[Antonio Ranieri] giovane d'ingegno raro, di ottime lettere italiane latine e greche, di cuore bellissimo e grande» e gli studi che Ranieri fece, a Napoli, sotto la guida di Domenico Lippo (o Lippi) e, durante l'esilio, sotto quella del celebre poliglotta Giuseppe Gasparo Mezzofanti e del raffinato bibliofilo Fabio Alberini principe di Cimitile, come ricorda nelle *Notti di un eremita*.

L'*Interpretazione seconda*, del 1877, è la più ampia della raccolta e riporta il quarto verso del IX canto del *Purgatorio*:

Di gemme la sua fronte era lucente

Antonio Ranieri, dopo aver ringraziato l'Accademia di archeologia lettere e belle arti per la benevola accoglienza della prima interpretazione, propone alcuni chiarimenti sui primi dodici versi del nono canto del *Purgatorio* e li riporta:

La concubina di Titone antico  
Già s'imbiancava al balzo d'Oriente,  
Fuor delle braccia del suo dolce amico.  
Di gemme la sua fronte era lucente,  
Poste in figura del freddo animale  
Che con la coda percuote la gente.

---

l'intrare!» (*Inferno* V, vv. 19-20).

E la notte dei passi con che sale,  
 Fatti avea due, nel loco ove eravamo,  
 E il terzo già chinava in giuso l'ale:  
 Quand'io, che meco avea di quel d'Adamo,  
 Vinto dal sonno, in su l'erba inchinai,  
 Là 've già tutti e cinque sedevamo.

Egli avverte subito che siamo agli antipodi della Palestina nella notte fra il sette e l'otto aprile 1300 (forse è preferibile indicare la notte tra il dieci e l'undici aprile) e che le due più grandi difficoltà di interpretazione, a cui sono legate altre minori, sono la posizione del «freddo animale» e i «passi» con i quali la notte sale in cielo. Non può riportare le varie chiose, perché non si tratta di una «selvetta», come nella *Interpretazione prima* ma di «sterminati boschi o, piuttosto, d'inestricabili laberinti», e sorvolerà su tutti i nomi, in quanto alcuni sono chiarissimi e potrebbero limitare la libertà della discussione e far diventare di autorità una questione di logica. Espone poi alcune sue considerazioni circa il *recte sapere* in fatto di interpretazione. I grandi scrittori, soprattutto i poeti, vanno interpretati esteticamente e non matematicamente; il Bello ha necessità di sentimento e non di squadra. Quanti scrissero cose belle ed ebbero in vita la fortuna di godersi una fama meritata rimanevano meravigliati quando leggevano nelle proprie opere riscontri e paralleli, che non si erano mai sognati di fare. Aggiunge che:

Il grande scrittore, fatta la *non operosa structura*, affida il suo pensiero all'intuito del genere umano, *festinat ad eventum*, e non si cura di coloro ai quali la natura non concedette quell'intuito.

Da queste considerazioni non intende certamente ricavare che «vadano esclusi il ragionamento, l'induzione, l'analogia, e, in somma, tutti gli strumenti di una retta e sana ermeneutica». Nei limiti di quel *recte sapere* confuta quanti chiosarono un'altra Aurora per concubina di Titone perché la prima Aurora era la moglie legittima. Egli, con fine ironia, dice che la mitologia non riconobbe mai «matrimonio civile o ecclesiastico» e che la rapitrice «poteva ben contentarsi d'esser chiamata *concubina* dell'*antico* primo *rapito*: massime se, in quella notte di primavera, fosse [...] uscita dalle *dolci braccia* del giovine successore (Cefalo)». Non accenna neppure ad una reminiscenza virgiliana, il verso 447 del libro I delle *Georgiche*: «Tithoni croceum linquens Aurora cubile» ripetuto in due luoghi nell'*Eneide* (IV, 585 e IX, 460). Passa quindi a spiegare che cosa si deve intendere per il *freddo animale*

perché alcuni hanno pensato allo Scorpione altri alla costellazione dei Pesci e si dilunga a spiegare i motivi per i quali si deve intendere lo Scorpione: Dante parla di un singolare; i classici, a quanto gli risulta, non hanno mai unito l'aggettivo «freddo» al sostantivo pesce; sarebbe un "anacronismo" pensare che «freddo» è legato al fatto che il pesce è un animale a sangue freddo; infatti al tempo di Dante si aveva solo la teoria di Aristotele, cioè gli animali enèmi e gli animali anèmi. Non viene citata l'*Apocalisse* IX, 5: «cruciatu scorpii cum percutit hominem» (il tormento dello scorpione, quando colpisce l'uomo). Antonio Ranieri non dimentica il virgiliano *frigidus anguis*, ma il serpente è un animale malefico, «qualcosa di più affine allo scorpione che non al pesce». L'aggettivo *frigidus*, d'altra parte, ha sempre indicato negli animali più il veleno che la mancanza di calore, lo scorpione, inoltre, vive in mezzo a noi ed è proverbiale l'offesa della sua coda, mentre quella del pesce termina con la pinna estrema «che non serve né di *offesa* né di *difesa*» ma come timone. Aggiunge che è singolare pensare, e quindi «non accade di rispondere», che *percuotere*, «derivando da *quatuo*, significhi sempre dar di piatto, e non di taglio o di punta», perché molto spesso è usato nel senso di ferire. Non spiega con precisi riferimenti astronomici il v. 4, il diadema che orna la fronte dell'Aurora.

Antonio Ranieri, dunque, intende per freddo animale lo scorpione come i commentatori antichi ed anche molti dei moderni; non pensa alla costellazione dei Pesci che precede nello Zodiaco quella dell'Ariete ed è visibile all'Oriente prima del sorgere del sole, ma dovranno ancora venire Torraca<sup>5</sup> e Porena<sup>6</sup>.

Egli affronta infine il punto più controverso, tanto discusso dai commentatori, le partizioni della notte e subito afferma che è impossibile pensare ad una partizione *quadripartitam*, del tutto militare. Quando fu posto nel Foro l'orologio solare, inventato da Anassimene Milesio, «sorsero le *horae*» (dodici diurne e dodici notturne) e la notte fu divisa in sei ore, sei prima e sei dopo la mezzanotte. Dante non poteva pensare alle *vigiliae* dei primi tempi di Roma, perché non ne rimaneva più memoria, né a vigilie militari o ecclesiastiche, perché, dice, si trattava di costellazioni e «non di eserciti accampati o di uffizi monacali su i morti».

Per Antonio Ranieri Dante non poteva riferirsi ad altre partizioni,

---

5 «Il poeta immagina che [...] l'Aurora protenda il capo verso il mezzo del cielo, sì che le stelle dello Scorpione le stiano in fronte a guisa di splendida corona».

6 Intende la *fronte* come la regione del cielo posta dirimpetto all'Aurora, il ponente (cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, vol. II, *Purgatorio*, Firenze, La Nuova Italia 1974, p. 95).

quali quella in undici (*crepusculum, prima face, concubium, nox intempesta, ad mediam noctem, media nox, de media nocte, gallicinium, canticinium, ante lucem e diluculum*), perché mai applicata scientificamente, o quella *astrologica* anzi *oroscopica*, perché non si trattava né di astrologia né di oroscopo. Secondo lui, Dante teneva sempre presenti i due emisferi e non parlava quasi mai dell'uno senza accennare ad un riscontro dell'altro e porta come esempi, tratti dal *Purgatorio*, le prime tre terzine del canto secondo (Dante, mentre descrive l'Aurora là dove si trova, ricorda la notte che gira contrapposta al sole) e la prima terzina del canto venticinquesimo (la costellazione del Toro è sul meridiano del Purgatorio, quella dello Scorpione su quello di Gerusalemme), a cui aggiungerei i versi finali del canto quarto (Virgilio sollecita Dante, in quanto nel Purgatorio il meridiano è raggiunto dal sole e in quello di Gerusalemme la notte copre già il Marocco). Quindi Dante che descrive il nascere dell'Aurora colà, ponendovi *di riscontro* il nascere della Notte qui, dice correttamente i passi «onde la Notte *sale* a noi» e quel *sale* evidenzia che «aveva presente il tempo e il luogo in cui scriveva, e non il tempo e il luogo della sua visione». Afferma poi che è ozioso chiedersi perché Dante abbia diviso in tre i passi della salita e ricorda che la partizione in sei coppie di ore era tenuta viva dall'orologio della Badia de' Benedettini di Firenze, vicina alla casa di Dante e ricordato da Cacciaguida, che suonava quotidianamente i sei squilli. Antonio Ranieri, al termine, ci indica come buon metodo interpretativo il procedere *per eliminationem*, escludere le «cose *impossibili* o *improbabili*; lasciare in piedi le *certe, le probabili* e le *possibili*» ed ordinarle secondo le norme della logica.

Questa *Interpretazione* fu elogiata dall'Arciconsolo dell'Accademia della Crusca Augusto Conti (cfr. *supra*).

L'*Interpretazione terza* del 1880 riporta il verso 136 del canto XXVII del *Paradiso*:

Così si fa la pelle bianca nera

E riporta il contesto, i vv. 121-148.

O cupidigia, che i mortali affonde  
 Sì sotto te, che nessuno ha potere  
 Di ritrar gli occhi fuor delle tue onde!  
 Ben fiorisce negli uomini il volere;  
 Ma la pioggia continua converte  
 In bozzacchioni le susine vere.

E fede ed innocenza son reperte  
 Solo ne' pargoletti; e poi ciascuna  
 Pria fugge, che le guance sien coperte.  
 Tale, balbuziando ancor, digiuna,  
 Che poi divora, con la lingua sciolta,  
 Qualunque cibo per qualunque luna:  
 E tal, balbuziando, ama ed ascolta  
 La madre sua, che, con loquela intera,  
 Disia poi di vederla sepolta.  
 Così si fa la pelle bianca nera,  
 Nel primo aspetto della bella figlia  
 Di quel che apporta mane e lascia sera.  
 Tu, perché non ti faccia meraviglia,  
 Sappi che in terra non è chi governi:  
 Onde si svia l'umana famiglia.  
 Ma prima che gennaio tutto sverni,  
 Per la centesma, ch'è laggiù negletta,  
 Ruggeran sì questi cerchi superni,  
 Che la fortuna, che tanto s'aspetta,  
 Le poppe volgerà u' son le prore,  
 Sì che la classe correrà diretta:  
 E vero frutto verrà dopo il fiore.

Siamo di fronte ad uno dei più chiusi enigmi danteschi la cui interpretazione, ci avverte Ranieri esaltando la sorella, gli «fu ispirata da quello stesso singolare intuito che ora si trova forse a comprendere cose assai più sublimi», cioè la sorella Paolina.

Sono sei secoli, egli dice, che i chiosatori concordemente intendono la bella figlia come la specie umana e riporta l'interpretazione di Brunone Bianchi<sup>7</sup>. Lo considera forse il migliore dei chiosatori, eppure trova nella sua interpretazione degli errori, che espone in modo direi schematico.

Innanzitutto se la comparazione contenuta nella sesta terzina fosse di carattere morale, non avrebbe ragion d'essere, perché è già stata

---

7 «Così la pelle bianca nel primo aspetto della bella figlia di quel che apporta mane e lascia sera, si fa nera. Cioè [...] per simil modo appunto la pelle dell'umana razza, che nella prima età dell'uomo si mostra delicata e bianca, in seguito si fa scura. Con che si vuol dire che avviene nel morale dell'uomo, come nel fisico. S'appella qui l'umana natura la bella figlia di colui che venendo apporta mane, giorno, e partendo lascia sera: cioè, del Sole, perché a quest'astro si attribuiva dagli antichi filosofi la generazione di tutti gli esseri che hanno vita; per lo che anche in altro luogo è detto: quegli ch'è padre d'ogni mortal vita. Ora non v'ha dubbio che, di tutte le sue generazioni, la più bella è la specie umana».



trattata nelle due precedenti terzine riportate come contesto, quindi si deve trattare di una comparazione fisica. È un secondo assurdo «sognare che Dante abbia affermato che la pelle umana da prima *bianca* si fa poi *nera*». Un terzo assurdo è riferire nel primo aspetto all'aggettivo bianca, lasciando nera «negli spazii immaginari»; ancora un assurdo sarebbe credere che Dante abbia voluto intendere la specie umana per *la bella figlia del Sole*, perché «non avrebbe mai detto *la bella* senza più, ma *la più bella* o *la bellissima*» e la bella figlia è l'Aurora. A questo punto Antonio Ranieri dà la sua interpretazione circa la punteggiatura e la costruzione della terzina:

Così si fa la pelle bianca (nera  
Nel primo aspetto) della bella figlia  
Di quel che apporta mane e lascia sera

Alle due trasformazioni morali della specie umana, contenute nelle terzine precedenti, segue quella fisica dell'Aurora «che *nera* giovanetta, adulta diventa *bianca*».

I chiosatori hanno sempre pensato che si dovesse procedere dal bianco al nero, ma Dante, poiché la trasformazione era fisica e non morale, la citò come semplice esempio di trasformazione di una cosa da un aspetto ad un altro, senza pensare alla distinzione tra bene e male.

A questo punto Antonio Ranieri espone le notizie di grande impegno filosofico-teologico, date da Beatrice, che spiegano l'origine del tempo e dello spazio, e le deplorazioni della cupidigia in cui i mortali affondano e che impedisce loro di contemplare il cielo. Infatti, leggendo il canto, si può cogliere che tutto il pensiero del poeta si volge intorno al moto, che per lui faceva tutt'uno con il tempo. Il moto, cioè il tempo, ha origine dal *primo mobile*, dove Dante si trova; questo moto, cioè il tempo, nei suoi inizi è benefico, ma poi, se non è ben governato, è corrotto dalla cupidigia umana. Questa cupidigia «aveva la sua manifestazione nei Guelfi, i quali ripudiavano colui che doveva retamente governare». Non passerà molto tempo che verrà il retto governo che aveva la sua manifestazione nei Ghibellini, allora le cose cambieranno e *dopo il fiore* verrà il frutto buono, le susine e non i bozzacchioni. Segue un violento attacco ai chiosatori:

I grandi popoli e le grandi civiltà hanno [...] il loro poema nazionale, l'Italia odierna l'ebbe nella *Divina Commedia*. Ma una nube di chiosatori, quasi una invasione di cavallette, ne ottenebrarono, in buona parte la luce, e ne divorarono, in buona parte,

il frutto.

Ranieri afferma che «molto si è già fatto per la distruzione dell'insetto devastatore» e con una profezia di carattere dantesco nella sua indeterminatezza spera «prossimissima la compiuta liberazione da questo flagello, se sapremo liberarci dal tristo fiato bizantino».

Solo nella parte finale dell'*Interpretazione* egli lascia trasparire il suo pensiero di neoghigliellino, eppure il canto si presta a cogliere il progetto politico di Dante con la violenta invettiva di San Pietro contro il papato corrotto e quella di Beatrice contro l'umanità che per cupidigia soffoca ogni desiderio di bene. È un filone importante nella *Divina Commedia* con Dante che riceve da San Pietro l'ultima e più solenne investitura a rivelare agli uomini quanto ha visto e udito, ma forse la terzina spiegata da Ranieri non è il passo più importante.

L'*Interpretazione quarta* del 1881 riporta il verso 30 del I canto dell'*Inferno*:

Sì che il piè fermo sempre era il più basso.

Prima di affrontare la spiegazione del verso Antonio Ranieri espone un ricordo personale: poco più che bambino si mise a "computare" il primo canto e, giunto nei vv. 29 e 30, credette di leggere che Dante salisse e così anche la sua «angelica germana Paolina». Quando, divenuti più grandi, cominciarono a leggere Dante «con la fiera compagnia dei chiosatori», trovarono che tutti dichiaravano che «Dante non saliva, ma camminava in *piano*», ma la pianura non c'è nella narrazione del poeta e Ranieri, riportando i versi 13-16, chiarisce dove Dante si trovasse.

Ma poi ch'io fui appiè d'un colle giunto  
Là ove terminava quella valle  
Che m'avea di paura il cor compunto  
Guardai in alto e vidi le sue spalle

Dante (vv. 22-27) «è proprio sul limite della *valle o selva*»:

E come quei che, con lena affannata,  
Uscito fuor del pelago, alla riva,  
Si volge all'acqua perigliosa, e guata:  
Così l'animo mio che ancor fuggiva,  
Si volse indietro a rimirar lo passo,

Che non lasciò giammai persona viva.

Dunque (vv. 28-31) è sempre dove si è fermato.

Poich'ebbi riposato il corpo lasso,  
Ripresi via per la piaggia diserta,  
Sì che il piè fermo sempre era il più basso.  
Ed ecco quasi al cominciar dell'erta

Le tre bestie (*sic*) gli impediscono la via già iniziata, «e la pessima fra esse» (vv. 59-60):

[...] venendogli incontro, a poco a poco,  
Lo ripingeva là dove il sol tace:

«cioè, al *limite* della selva oscura» (vv. 61-63):

Mentre ch'io rovinava in basso loco,  
Dinanzi agli occhi mi si fu offerto  
Chi per lungo silenzio parea fioco.

Dante, dunque, «*rovina in basso loco*», e, mentre *rovina*, gli viene incontro Virgilio.

Dove è la pianura, si chiede Antonio Ranieri, ma la domanda gli serve per scagliarsi contro i chiosatori, i quali, se non c'è la pianura, la inventano; dicono che «*piaggia* non volle dir mai *salita*». Qualcuno si spinge a credere che si tratti di una «*pianura un tantino tantino ascendente*» e conclude che può «non curarsi se il piede fermo sia per qualche linea matematica più o meno basso dell'altro». Così fu creata una *pianura a piacere* e invalse l'uso di «creare Danti, Petrarchi e Boccacci a beneplacito». Parimenti furono «violare tutte le *dizioni*»; ammesse poi le «*violazioni*» dagli stessi lessicografi e la lingua e «il pensiero italiano guasto e corrotto a mezzo de' suoi stessi immortali, ma traditi, fondatori». A questo punto Antonio Ranieri con metodo filologico chiarisce il significato di *piaggia*:

*piaggia* viene da *plaga*, e *plaga* non vuol dire né *pianura*, né *salita*,  
né *discesa*, ma semplicemente *luogo*, *sito*<sup>8</sup>; il quale luogo o sito,

---

8 *Piaggia* ha origine dal latino medievale *plagia*, e precisamente consiste in una leggera salita, a metà strada fra la pianura e una parete montuosa ripida (cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Commedia*, a cura di Bianca Garavelli, con la supervisione di Maria Corti, *Inferno*, Milano, Bompiani 1993, p. 29).

non che orizzontale o inclinato, può essere insino verticale

e ripido era quello per il quale Dante rovinava in basso. «Ma né anche giunto qui il chiosatore si sgomenta» e conclude che, essendo la lingua ai suoi inizi, Dante non seppe scrivere, mentre fu lui che non seppe leggere. Lo scrittore scrive nel modo più rispondente al «concetto che lo predomina» in quel momento, e qui il pensiero dominante è il moto. Ranieri spiega come avviene il progredire, senza pensare ad un contenuto allegorico (Dante si incammina ancora molto incerto verso il bene) quindi riporta una noterella della sorella a «più basso», che non porta nuovi motivi di riflessione ma ripresenta il problema della “deificazione” di Paolina<sup>9</sup>.

Nella parte finale Antonio Ranieri parla ancora del piede fermo e dei chiosatori che non seppero leggere, ma noi troviamo interessante cogliere echi leopardiani. Quanto dice di Dante: «scrittore, poi, dipintore e scultore, egli descrive, dipinge e scolpisce, a un tempo» sembra aver legami con la pagina 2523 dello *Zibaldone*:

Dante [...] a parlar con proprietà, non solo dipinge da maestro in due colpi, e vi fa una figura con un tratto di pennello; non solo dipinge senza descrivere, (come fa anche Virgilio ed Omero), ma intaglia e scolpisce dinanzi agli occhi del lettore le proprie idee, concetti, immagini, sentimenti.

Inoltre il termine “batracomiomachia”, usato qui nel senso traslato di “contesa rumorosa di per sé vana e ridicola”, richiama alla memoria non tanto il poemetto attribuito ad Omero, quanto la traduzione leopardiana e i *Paralipomeni della Batracomiomachia*.

L'*Interpretazione quinta* del 1881 riporta il verso 135 del XXVIII canto dell'*Inferno*:

Che diedi al re Giovanni i mai conforti

Antonio Ranieri, dopo aver detto che Dante si trova sull'arco del ponte che conduce dall'ottava alla decima bolgia (cerchio VIII) e di là contempla coloro che nella nona subiscono un atroce contrappasso, riporta il contesto, l'episodio di Bertram dal Bornio, i vv. 118-142:

---

<sup>9</sup> LIMONCELLI, op. cit., pp. 20-22.

Io vidi certo, ed ancor par ch'io il veggia,  
Un busto senza capo andar, sì come  
Andavan gli altri della trista greggia.  
E il capo tronco tenea per le chiome  
Pesol con mano, a guisa di lanterna;  
E quei mirava noi, e dicea: o me!  
Di se faceva a se stesso lucerna;  
Ed eran due in uno ed uno in due:  
Com'esser può, Quei sa che sì governa.  
Quando diritto a piè del ponte fue,  
Levò il braccio alto con tutta la testa  
Per appressarne le parole sue;  
Che furo: Or vedi la pena molesta,  
Tu che, spirando, vai veggendo i morti;  
Vedi s'alcuna è grande come questa.  
E perché tu di me novella porti,  
Sappi ch'io son Bertram dal Bornio, quelli  
Che diedi al re Giovanni i mai conforti.  
Io feci il padre e il figlio in se rubelli:  
Achitofel non fe' più d'Absalone  
E di David, co' malvagi pungelli,  
Perch'io partii così giunte persone,  
Partito porto il mio cerebro, lasso!,  
Dal suo principio ch'è in questo troncone,  
Così s'osserva in me lo contrappasso.

Per superare la maggiore difficoltà, stabilire se nel verso al posto di Giovanni si debba leggere giovane, fornisce le indispensabili notizie storiche: la spaccatura e la guerra tra il padre Enrico II di Inghilterra e il figlio, il Re giovane, Enrico III; gli altri figli, Riccardo Cuordileone, Goffredo e Giovanni Senzattera; e Bertram dal Bornio, signore del castello di Hautefort, feudo del re d'Inghilterra, una delle più alte voci poetiche della letteratura provenzale, che favorì la ribellione del figlio, il Re giovane, contro il padre.

Aggiunge notizie di carattere filologico: tutti i codici hanno la lezione "Giovanni"; ma nel secolo scorso Ginguené, Renouard, altri interpreti francesi, imitati da Littré hanno proposto la lezione "giovane", che, storicamente più precisa e della stessa misura metrica, fu trovata bellissima, specie «dagli orecchi francesi, i quali, in materia di accenti di altre lingue, non sono [...] gran fatto penetrabili». Non così fu per gli italiani i quali, non potendo negare l'evidenza storica né accogliere il ritmo metrico, pensarono ad una «scappatoia grottesca»,

un *isteron-proteron* il cui risultato non è però un verso dantesco:

Che al re giovane diedi i mai conforti

A questo punto Antonio Ranieri riporta, come nella precedente *Interpretazione*, una “noterella” della sorella Paolina, che ricorda un cliente di suo fratello, il quale dopo quarantacinque anni di permanenza in Italia, divenuto quasi più italiano che francese, come era nato, soleva ancora dire giovane. L’affermazione può acquistare importanza, se, dietro a quello che può essere considerato un difetto specifico della pronunzia, è stato colto il diverso tipo di endecasillabo con l’insopprimibile *ictus* di quinta, come segnala tra i moderni Natalino Sapegno. Infatti nel suo commento dice: «questo tipo di endecasillabo, con gli accenti sulla quinta, ottava e decima, è usato da Dante anche in *Rime*, LXXII, 9 (“vestito di novo d’un drappo nero”) e in *Vita nuova*, XXVII, 4 (“che fa li miei spiriti gir parlando”)<sup>10</sup>. Il fratello ritiene l’osservazione di Paolina felicissima e la sostiene, dicendo che Dante chiamò la sua opera *Commedia* non a caso:

Egli volle rappresentare tutte le modalità più vere, più minute, più peculiari, più, per così dire, personali, di questa vita terrena [...]. Come Omero, come Shakespeare come tutti gli altri grandi rivelatori dell’Universo, egli fu *vero e nobile verista*, prima che questa parola fosse inventata, e poscia contaminata

e porta degli esempi, non tratti dallo stesso canto XXVIII, che nella prima parte presenta espressioni realistiche e plebee. È un’osservazione acuta che ha qualche sotterraneo legame con De Sanctis<sup>11</sup>. Concludendo, Ranieri afferma che «resta innegabile ed evidentissimo il *verismo acustico* e l’*onomatopea dell’accento paesano* di Bertramo» e legge:

Che diedi al re giovane i mai conforti.

L’*Interpretazione* sesta del 1881 riporta il quinto verso del XXIX canto dell’*Inferno*

Perché la vista tua pur si soffolge

10 DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, cit., vol. I, *Inferno*, p. 321.

11 Rimando a MARIO MARTI, *Francesco De Sanctis e il realismo dantesco*, in *Studi su Dante*, Galatina, Congedo 1984, pp. 175-192.

Antonio Ranieri sottolinea all'inizio il «mirabile realismo» di Dante, rappresentato, nel canto XXVIII, in Bertram dal Bornio «di *prospetto*» e, nel canto XXIX, in Geri del Bello «di *scorcio*». Appena scomparso Bertram dal Bornio, egli dice, «lo scalpello ed il pennello del poeta sente la necessità dello *scorcio* per ciò che gli avanza a dire di quella bolgia». Inserisce quindi i primi 36 versi del canto:

La molta gente e le diverse piaghe  
 Avean le luci mie sì inebriate,  
 Che dello stare a piangere eran vaghe.  
 Ma Virgilio mi disse: che pur guate?  
 Perché la vista tua pur si soffolge  
 Laggiù tra l'ombre triste smozzicate?  
 Tu non hai fatto sì all'altre bolge,  
 Pensa, se tu annoverar le credi,  
 Che miglia ventiduo la valle volge;  
 E già la Luna è sotto i nostri piedi:  
 Lo tempo è poco, omai, che n'è concesso,  
 Ed altro è da veder, che tu non vedi.  
 Se tu avessi, rispos'io appresso,  
 Atteso alla cagion perch'io guardava,  
 Forse m'avresti ancor lo star dimesso.  
 Parte sen già, ed io retro gli andava,  
 Lo duca, già facendo la risposta,  
 E soggiungendo: dentro a quella cava,  
 Dov'io teneva gli occhi sì a posta,  
 Credo ch'un spirto del mio sangue pianga  
 La colpa, che laggiù cotanto costa.  
 Allor disse il maestro: non si franga  
 Lo tuo pensier, da qui innanzi, sovr'ello:  
 Attendi ad altro; ed ei là si rimanga.  
 Ch'io vidi lui, appiè del ponticello,  
 Mostrarti, e minacciar forte col dito,  
 Ed udi' il nominar Geri del Bello.  
 Tu eri allor sì del tutto impedito  
 Sovra colui che già tenne Altoforte,  
 Che non guardasti in là, sin fu partito,  
 O duca mio, la violenta morte,  
 Che non gli è vendicata ancor, diss'io,  
 Per alcun, che dell'onta sia consorte,  
 Fece lui disdegnoso; onde sen gio  
 Senza parlarmi, così com'io stimo:

Ed in ciò m'ha fatt'egli a se più pio.

E chiarisce che lo *scorcio* consiste nel fatto che Dante, dopo aver guardato intensamente Bertram, si affatica invano «con la stessa luce degli occhi suoi, di raffigurare il suo parente Geri». Virgilio cerca di distoglierlo, dicendogli del *minacciar forte col dito*, ma Dante dà ragione a Geri, perché è rimasta invendicata la sua uccisione.

Quindi, aggiunge Antonio Ranieri, «Geri ha torto e non ha torto, si vede e non si vede». Se la prende poi, come solito, con i chiosatori, i quali dicono che Dante ha voluto usare il verbo latino *suffulcire* nel significato di *posare, sostenere, appoggiare, affiggere, appuntare* «e di non so quanti altri ancora che quel verbo non ebbe mai, soggiungendo, gravemente, che la *tirannia* della rima lo ha costretto a mutare la g in c».

Egli pensa a *suffulgere* e riporta, per confermare le sue intuizioni, le osservazioni filologiche della sorella, che tali non sono come abbiamo già detto<sup>12</sup>. Considera «specioso» il confronto con il *soffolge* del verso 130 del canto XXIII del *Paradiso* e riporta la terzina:

Oh quanta è l'ubertà che si soffolce  
In quell'arche ricchissime, che foro  
A seminar quaggiù buone bobolce!

Sostiene che Dante parla dei beati, arche ricchissime di santi frutti, che quaggiù, sulla terra sparsero i santi semi, furono buone bobolce, lavoratrici, e questa ricchezza di santi frutti in Paradiso e di semi in terra, si accumula, si stipa, si *soffolce* in quelle arche. Non c'è, dunque, la questione della luce che è nel verso preso in esame. Aggiunge anche una interessante osservazione:

Il *suffulgere* e il *soffolgere* non ha[nno] il participio *suffultus* e *soffolto*, perché significa un concetto *subbiettivo*, dove che il *suffulcire* lo ha, perché significa un concetto *obbiettivo*. L'occhio guarda e vede; l'arca contiene e sostiene.

Dopo aver spiegato il valore di *sub*, «che accresce forza obbiettiva

---

<sup>12</sup> Le osservazioni di Paolina sono, come le altre, sostanzialmente ripetitive di quanto si trova nel testo dell'*Interpretazione*; in questa occasione ricorda un errore in cui sono incorsi i chiosatori del Capitolo III del *Trionfo della Fama* di Francesco Petrarca; leggevano «famoso» e non si accorgevano che l'*amanuense* aveva mutato la «u» in «a», ma LIMONCELLI, op. cit., p. 21, afferma, con un'interrogativa retorica, che «Ranieri disuggeva la sua potenza psichica per vestirne la sorella».



al *subfulcire*, *suffulcire*, e scema forza subbiettiva al *subfulgere*, *suffulgere*» e riportato un distico dell'*Antologia Veterum Poetarum*<sup>13</sup>, spiega i motivi della sua interpretazione.

Dante si trova sull'arco del ponte che sovrasta la nona bolgia e guarda giù nel fondo oscuro e la luce dei suoi occhi non può più *fulgere*, ma *aliquantum fulgere*, *subfulgebat* errando fra quelle ombre alla ricerca di Geri del Bello. Il poeta conosceva i verbi *soffolgere* (da *subfulgere*) e *soffolcere* (da *suffulcire*), usati alla sua epoca, conosceva che avevano significati diversi, quindi non avrebbe mai commesso l'errore «di usare la g per la c, quando la differenza fra le due lettere derivava dalla profonda differenza fra i due significati».

Queste osservazioni di Antonio Ranieri hanno una loro dignità e sono da leggere con attenzione. Siamo di fronte ad una *crux* ancora non sciolta: si sostiene che il verbo è di etimologia incerta; alcuni commentatori pensano al latino *suffulcire* nel significato di "poggiare, posarsi", altri a *subfulgere* nel significato di "volgere i propri raggi", altri ancora all'aggettivo "soffolto" (forma arcaica di "folto") nel significato di "introdursi nel folto" o "lasciarsi stringere o premere dalla folla"<sup>14</sup>. Nella parte finale Antonio Ranieri parla di viva pietà di Dante verso Geri e dell'istituto della vendetta privata, che ai tempi del poeta era quasi una «religione» per tutti i parenti dell'offeso, e del fatto che al poeta «accade di sdebitarsi arcanamente verso l'ombra invendicata del congiunto spassionandosene con Virgilio».

Ci sarebbe da aggiungere, cosa che Ranieri non dice, che Dante condanna religiosamente e civilmente quanti esercitano la vendetta privata<sup>15</sup>, tutt'al più verso di essi, come verso Geri, può andare la pietosa comprensione di chi è consapevole delle debolezze umane.

L'*Interpretazione settima* del 1881 riporta il settimo verso del canto

---

<sup>13</sup> Si parla dell'arcobaleno:

Tum fit ut humor aquae suffulgeat, atque colores

Sub varia specie jaciatur mirabilis arcus.

<sup>14</sup> Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di Franca Mariani e Francesco Gnerre, *Inferno*, Torino, Loescher 1996, p. 415.

<sup>15</sup> Umberto Bosco nella sua *Introduzione* ai canti XXVIII-XXIX (vv.1-39) dell'*Inferno* parla della perplessità di Dante di fronte al problema della legittimità della vendetta privata, «contraria a ogni insegnamento religioso, funesta per ogni ben ordinato stato» e dice: «Di questo atteggiamento di Dante ci restano indubbie tracce biografiche: in gioventù, aveva scambiato col suo amico Forese Donati una "tenzone", un battibecco in sonetti (tre per uno), nei quali ciascuno dei due muove all'altro ingiurie e accuse. Orbene: in uno di questi sonetti, Forese rimprovera a Dante di non aver vendicato suo padre, che aveva ricevuto non sappiamo quale offesa». (Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con pagine critiche, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, *Inferno*, Firenze, Le Monnier 1988, p. 413).

XXVII dell'*Inferno*:

Come il bue cicilian, che mugghiò prima

Antonio Ranieri, dopo la ormai solita accusa ai chiosatori, questa volta «di ingordigia», ci informa sul luogo, 8ª bolgia dell'VIII cerchio, dove sono condannati i consiglieri fraudolenti e riporta i vv. 4-20:

Quando un'altra, che dietro a lei venia,  
 Ne fece volger gli occhi alla sua cima,  
 Per un confuso suon che fuor n'uscita.  
 Come il bue cicilian, che mugghiò prima  
 Col pianto di colui, e ciò fu dritto,  
 Che l'avea temperato con sua lima,  
 Mugghiava con la voce dell'afflitto,  
 Sì che, con tutto ch'ei fosse di rame,  
 Pur ei pareva dal dolor trafitto;  
 Così, per non aver via né forame  
 Dal principio del fuoco in suo linguaggio  
 Si convertivan le parole grame.  
 Ma, poscia ch'ebber colto lor viaggio  
 Su per la punta, dandole quel guizzo  
 Che dato avea la lingua in lor passaggio;  
 Udimmo dire: o tu, a cui drizzo  
 La voce [...]

A questo punto cita la spiegazione del passo, fatta dalla sorella, avvertendo che ella usa quasi sempre la sola parola *fiamma* per i due termini *fuoco* e *fiamma*, con il solito attacco ai chiosatori, che accorrono «a intorbidare ogni cosa», riportando «quattro cavillose modificazioni»:

Uno sogna che, per *dal principio del fuoco* bisogna intendere *dalla punta della fiamma*. Un altro, che bisogna leggere *dal principio nel fuoco*, e non *del fuoco*; e così corregge di fatto. Un altro, che il *suo* dell'*in suo linguaggio* si riferisce a Guido, e non al fuoco. Un altro [...] che *in lor passaggio* si riferisce alla *lingua* di Guido, e non alla *punta della fiamma*, come se Guido fosse stato un ventriloquo. Quest'ultimo sogno, questa pazza ostinazione di voler togliere la virgola fra *lingua* e *in lor passaggio* [...] è qualcosa che oltrepassa il credibile.

Antonio Ranieri non riprende «la sintesi [...] della naturale chiarezza e della artificziata oscurità, del brano riportato» fatta dalla sorella (se è tale) e conduce delle osservazioni interessanti che «il sacro poema ha fatta l'Italia, come l'*Iliade* e l'*Odissea* fecero la Grecia», ma Dante è superiore ad Omero, perché «in tanta vastità di composizione» non si ripete mai. E questo è importante, perché siamo sempre nell'ottava bolgia dell'VIII cerchio: nel canto precedente è descritta la fiamma che avvolge Ulisse e Diomede, in questo Guido da Montefeltro. Nei versi riportati come esempi si colgono il plurilinguismo e il pluristilismo danteschi: dalla grandiosità etica dell'episodio di Ulisse si passa alla meschina realtà del mondo di Guido da Montefeltro. Manca un giudizio sul «gran prete», Bonifacio VIII, che rimise Guido «ne le prime colpe», e la cosa poteva essere interessante, considerato che Ranieri era un neoghibellino convinto; manca poi nell'*Interpretazione*, come già per Bertram dal Bornio, il riferimento ad altre opere dantesche, in questo caso al *Convivio* (IV, XXVIII, 7-8) in cui c'è una lode totale di Guido:

O miseri e vili che con le vele alte correte a questo porto, e là ove dovereste riposare, per lo impeto del vento rompete, e perdetevi voi medesimi là dove tanto camminato avete! Certo lo cavaliere Lancelotto non volse entrare con le vele alte, né lo nobilissimo nostro latino Guido montefeltrano.

A questo punto Antonio Ranieri dà la sua spiegazione del passo. Nel mezzo della fiamma si presuppone una piramide che ha per base la bocca e la lingua del peccatore e le parole si odono di fuori come un suono confuso e «senza che possa ancora distinguersene la loro articolazione»; lo strumento con il quale esse vengono emesse ben articolate è la *cima* della piramide, qualcosa di somigliantissimo alla lingua umana. Dante, poi, con «mirabile esattezza» descrive «il diverso modo nel quale quelle onde foniche cessano di operare il loro *passaggio* per la punta della fiamma di Ulisse, e per la punta della fiamma di Guido» e riporta come esempi la chiusura dei due discorsi e il diverso modo di andarsene; l'uno, Ulisse, se ne va «impavido e senza lamenti» e la fiamma è ormai quieta, l'altro, Guido, si allontana «gemendo di rimorso e di dolore» e la fiamma per il «passaggio delle onde foniche di quei gemiti» si torce e si agita.

Antonio Ranieri considera chiarite tutte le difficoltà di comprensione ed afferma che «per riavere il poema nazionale in tutta la sua divina schiettezza bisogna rinunciare alla Chiosa». Per la retta comprensione del testo, occorre discendere dall'intuizione all'analisi e

dall'analisi «risalire alla sintesi, che diviene allora una intuizione, per così dire, ragionata e sicura». Nella applicazione di questo metodo specie per chi, come lui, punta sulla intelligenza delle *dizioni*, occorre tener sempre presente che all'epoca di Dante «l'ortografia *formale* non era ancora al mondo; che l'ignoranza degli amanuensi costituiva la più libera e la più disordinata delle repubbliche», che le parole talvolta non erano staccate tra loro, che le trasposizioni del latino «non erano ancora andate del tutto in disuso» e che Dante «scriveva fra i doppii ceppi del verso e della rima».

Alla fine si esprime un giudizio negativo su Giovanni Boccaccio per quanto riguarda l'uso delle «trasposizioni della lingua madre». Mentre Dante ne seppe fare un uso «discreto ed acconcissimo», il Boccaccio, neanche

scrivendo in libera e creatrice prosa, seppe astenersi dalle trasposizioni ciceroniane. Il quale vezzo, a parere di molti autorevoli e credibili critici [...] riuscì di non lieve danno al retto svolgimento della prosa italiana.

L'*Interpretazione ottava* del 1881 riporta il verso 48 del canto XXXII dell'*Inferno*:

Le lacrime fra essi e riserrolli

Antonio Ranieri dice che sono motivo di un'altra sosta per chi vuole *premere del concetto il suco* le terzine 14-18 del canto XXXII dell'*Inferno* e descrive subito l'ambiente geografico. Siamo nel fondo dell'abisso infernale, nel nono ed ultimo cerchio, sul lago gelato di Cocito. Il lago si divide in quattro zone concentriche, dove si sconta il peccato più grave, il tradimento contro chi si fida; i peccatori sono immersi nel ghiaccio, ma in forme diverse a seconda del tipo di tradimento. Dante è stato appena deposto nella prima zona, Caina (dal biblico Caino), da Anteo e, mentre guarda l'alta parete del pozzo, sente un'anima che gli grida:

[...] guarda come passi,  
Fa sì che tu non calchi con le piante  
Le teste de' fratei miseri lassi.

Egli si volge e narra così:

Quand'io ebbi d'intorno alquanto visto,

Volsimi a' piedi, e vidi due sì stretti,  
 Che il pel del capo aveano insieme misto.  
 Ditemi voi, che sì stringete i petti,  
 Diss'io, chi siete? E quei piegaro i colli,  
 E poi ch'ebber li visi a me eretti,  
 Gli occhi lor, ch'eran pria pur dentro molli,  
 Gocciar giù per le labbra: e il gelo strinse  
 Le lacrime fra essi, e riserrolli.  
 Legno con legno spranga mai non cinse  
 Forte così, ond'ei, come due becchi,  
 Cozzaro insieme, tant'ira gli vinse.

Sono i due fratelli Napoleone e Alessandro degli Alberti, figli di Alberto degli Alberti, come dirà più avanti un altro dannato. Divisi da opposte convinzioni politiche, ghibellino il primo e guelfo il secondo, e da ragioni di interesse si combatterono e si resero vicendevolmente fratricidi. Saputo questo, dice Antonio Ranieri, tutti dicono di aver compreso tutto. È il solito attacco ai chiosatori per i quali le *labbra* sono le *palpebre*, *fra essi* si riferisce agli *occhi* e così *riserrolli*. Segue la consueta annotazione della sorella che anticipa quanto verrà poi detto.

Antonio Ranieri, dopo una breve dissertazione scientifica sul pianto, per dimostrare che il gelo «non avrebbe potuto mai sorprendere le lacrime in senso orizzontale», afferma che il vocabolo *labbro* non ha mai, né al singolare né al plurale, il significato di *palpebra* o *palpebre*. La Crusca riporta questo esempio nel significato semplice e naturale di *labbro* o di *labbra*. Aggiunge che *fra essi* non può riferirsi a *palpebre*, perché *essi* è maschile e *palpebre* è femminile, né «(come i chiosatori sognano)» ad *occhi*, perché «se, per la ragione fisiologica, e per la ragione grammaticale, quelle due cose non possono essere le due *palpebre*, per la ragione, poi, della situazione non possono essere» gli occhi dei due peccatori. Inoltre il verbo *riserrare* vuol dire *di nuovo serrare*, ma con gli occhi serrati i due fratelli non avrebbero sollevato il viso verso Dante, per vedere chi li interrogava, né la particella *ri* può essere un pleonasma, perché renderebbe l'interpretazione difficile, anzi insolubile.

Il grande artista, nota ancora Ranieri, «procede sempre per progressione»: avanzando verso il centro del nono cerchio, giunge nella terza zona, chiamata *Tolomea*, in cui i peccatori (i traditori degli ospiti) sono avvolti dal ghiaccio, con il viso volto verso l'alto (canto XXXIII, vv. 91-96):

Noi passam'oltre, dove la gelata  
 Ruvidamente un'altra gente fascia,  
 Non volta in giù, ma tutta riversata.  
 Lo pianto stesso lì pianger non lascia  
 E il duol che trova in su gli occhi rintoppo  
 Si volve in esso a far crescer l'ambascia.

Dunque il pianto stesso dei dannati impedisce loro di piangere e la pena sarebbe minore o uguale a quella dei peccatori (i traditori dei parenti) di *Caina*. Qui essi sono ritti e imprigionati nel ghiaccio fino alla testa, che tengono china, per far cadere le lacrime sul ghiaccio e i due fratelli sono stretti a petto a petto ed anche a capo a capo, in modo che i loro capelli sono mescolati insieme. Questo significa che il viso dell'uno aderisce a quello dell'altro con la parte inferiore, le labbra e il mento molto vicini. Le lacrime sovrabbondanti gocciolano *a traverso le labbra* e verso il mento quasi combacianti, e lì gelano. Il gelo stringe nuovamente «*fra essi due peccatori*» come una spranga stringe due legni, ed essi, tratti da reciproco odio e da quello contro Dante, danno di cozzo l'un l'altro come due caproni.

Queste osservazioni hanno una loro validità: i versi 47-48, anzi il passo, sono una *crux* ancora non sciolta ed anche oggi possiamo trovare interpretazioni diverse da quella proposta da Antonio Ranieri. Ad esempio, l'edizione Bosco-Reggio<sup>16</sup> intende *fra essi* con «dentro gli occhi» e sostiene che «al normale supplizio del gelo s'aggiunge quello delle lacrime congelate tra le palpebre (cfr. anche XXXIII 94-99)». Comunque, riporto in nota un breve quadro delle varie interpretazioni delineato da Natalino Sapegno<sup>17</sup>. Nella parte finale Antonio Ranieri dichiara di sollevarsi «un momento al secondo stadio della fatica» che si è proposto e sottolinea la grandezza di Dante:

---

16 DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, cit., p. 474.

17 DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, cit., p. 357. I più intendono: «il gelo, penetrando fra le palpebre, agli occhi, che prima erano riparati col tenerli rivolti in basso, ghiacciò le lacrime che ancora vi si trovavano, chiudendo e saldando gli occhi con la forza di una spranga di ferro, che tiene avvinti due pezzi di legno». Ma è interpretazione che non persuade, perché con essa mal si giustifica lo scoppio dell'ira ai vv. 50-51; senza dire che lascia alquanto dubbiosi la necessità di spiegare *tra essi* nel senso di «dentro di essi». Né più convincente è l'opinione del Porena che, leggendo al v. 47 *li labbri* preferisce intendere che le lacrime, «fermandosi tra labbro e labbro, gelarono, e serrarono le labbra stesse». Assai più intonata al complesso della situazione ci sembra invece la spiegazione del Casini: il freddo congelò le lacrime «*tra essi* i due fratelli e li ricongiunse l'uno all'altro, bocca a bocca».

Con l'ardita fantasia, infondiamo in quelle ombre un'anima, un sentimento, una spaventevole memoria dei loro spaventevoli delitti; e così solamente potremo comprendere quale perfezione d'inimitabile *realismo* quel divino ingegno seppe raggiungere. Non le fiamme, non il fuoco, che servì pur talvolta di simbolo alla purificazione, ma, nel più cupo abisso, nel fondo [...] dell'*Universo*, un lugubre e chiuso mare di gelo, poteva solo rispondere al supplizio dovuto al freddo e vipereo veleno dei traditori.

\* \* \*

Un'altra opera che documenta la conoscenza di Dante da parte di Antonio Ranieri è il lungo racconto *Le notti di un eremita* rimasto purtroppo inedito sino al 1994, quando fu pubblicato con lo *Zibaldone scientifico e letterario* da Gaetano Macchiaroli con il patrocinio della Giunta nazionale esecutiva del progetto "Giacomo Leopardi nel Mondo" presieduta da Franco Foschi<sup>18</sup>.

Il lungo racconto, strutturato in quaranta notti e svolto nei tempi della giovinezza dell'autore, è un'autobiografia condotta sul filo della memoria. Il testo presenta un discreto numero di citazioni di Dante e di versi della *Divina Commedia*, ma queste citazioni avvengono naturalmente senza forzature, parte essenziale del modo di esprimersi dell'autore. In talune occasioni ci sono legami con le *Otto Interpretazioni dantesche*.

Nella *Notte prima* Antonio Ranieri ricorda che la "santa madre" gli assegnò come precettore dei primi rudimenti un anziano ed onesto sacerdote, don Baldassarre Attanasio, il quale, quando si accorse di essere giunto alla fine del suo lavoro, gli propose l'insegnamento di don Michele Liuzzi, e cita *Inferno* XXVII, 81:

Calar le vele e raccogliè le sarte

Chi usa questa perifrasi di origine marinaresca per indicare la vecchiaia è Guido da Montefeltro, che abbiamo incontrato nella *Interpretazione settima*, e Guido ritorna nella *Notte decima ottava* e nella *Notte decima nona*, narrando l'autore il viaggio per la Romagna. La Romagna, quel paese posto:

Tra il Po e il monte e la marina e il Reno

---

<sup>18</sup> RANIERI, *Le notti di un eremita*; *Zibaldone scientifico e letterario*, cit. Cfr. ivi, anche FABIANA CACCIAPUOTI, *Storia e analisi dei testi*, pp. 15-29; LUCIANELLI, op. cit., pp. 71-112.

rammenta di continuo e vivamente Dante, che, di continuo e vivamente la rammentava. Ranieri narra che in sulla immensa piazza di Medicina con Troya gridò:

Ricordati di Pier da Medicina,  
Se mai torni a veder lo dolce piano  
Che da Vercelli a Marcabò di china,  
(*Inf.* XXVIII, 73-75)

ma gli viene maggiormente in mente Guido del Duca con la decadenza delle terre di Romagna, dove sono ormai scomparsi “amore e cortesia”. D'altra parte dichiara che «si sapeva il Troya ed io, io un poco più, egli un poco meno, la *Divina Commedia* a memoria». Nella *Notte trigesima quinta* ritroviamo Guido da Montefeltro. Ranieri nel narrare la strategia usata per stampare la prima delle quattro parti della *Ginevra* (la presenta «quasi Novelletta innocente, innanzi al più stupido, e però più bigotto dei Censori») cita un verso tratto dalla presentazione che Guido fa di sé e del suo desiderio di essere francescano:

E certo il creder mio veniva intero

A Ravenna Antonio Ranieri, dopo aver attraversato la Pineta di Classe in cui – ricorda – è ambientata la novella *Nastagio degli Onesti* del *Decameron* di Boccaccio, trova una speranza di scampo da un capogiro in Santa Maria in Porto, dove la leggenda e forse anche Dante credettero chiuso Pier Damiani «che, benché cardinale e celebre per dottrina e santità, volle quivi chiamarsi Pier Peccatore». Il passo dantesco è molto tormentato e ha dato luogo a molte discussioni: alcuni commentatori intendono Pier Damiani e Pietro Peccatore due persone distinte, altri pensano ad una sola persona, ma a Ranieri e a Troya viene in mente Santa Croce di Fonte Avellana e recitano i versi:

In quel loco fui io Pier Damiano  
E Pietro Peccator fui nella Casa  
Di nostra Donna in sul lido adriano<sup>19</sup>.

Altra interessante presenza di Dante è nella *Notte nona*. È arrivato il momento in cui Antonio Ranieri si deve separare dalla «amorosissima

---

19 *Par.* XXI, 121-123.



e santissima madre», che non rivedrà mai più, dalla «angelica Paolina fanciulla, per ritrovarla più che angelica donzella» e dai libri «che rappresentavano le affettuose e provvide cure di lei [la madre], e l'ardore onde il suo figliuolo le aveva comprese ed incarnate», e, per esprimere in modo più efficace gli effetti più dolorosi dell'esilio, riporta i vv. 55-57 del canto XVII del *Paradiso*:

Tu lascerai ogni cosa diletta  
Più caramente, e questo è quello strale  
Che l'arco dell'esilio pria saetta.

Inserisce tre brevi passi tratti dallo stesso canto per affermare che l'*arco* non poteva *saettare* qualche altro degli strali profetati a Dante dal suo trisavolo Cacciaguida, cioè l'umiliazione della richiesta di ospitalità e la compagnia malvagia e sciocca, perché i genitori gli «avevano assegnato due volte il [suo] bisogno, ed armato, sovrappiù, d'una larga credenziale, per tutta Europa, della Banca Meuricoffre», inoltre si trovò in «scelta compagnia».

Questa è la conoscenza della *Divina Commedia* che aveva Antonio Ranieri e credo che possa essere di una qualche utilità per conoscere un uomo giudicato ora «l'imbecille di Napoli» ora «inventore del romanzo sociale» in Italia, ora, come studioso di Dante, «cacciatore di quisquillie».

A noi rimane, come ha affermato Franco Foschi in una recente pubblicazione, la speranza che possano cadere le meschine polemiche del passato e che possa emergere un nuovo aspetto del Ranieri studioso e uomo di cultura<sup>20</sup>.

*Centro Nazionale di Studi Leopardiani, Recanati*

---

<sup>20</sup> FRANCO FOSCHI, [Presentazione] in: *Addio anima mia: ὁ πολὺ ἐπικαλούμενε Car-teggio Leopardi-Ranieri*, a cura di Vincenzo Guarracino, Milano, Aisthesis 2003, p. 8.



ALFREDO LUZI

## DANTE NELLA POESIA DI MARIO LUZI

Nell'opera di Luzi, sia sul piano critico sia sul piano poetico, convivono in una feconda opposizione due modelli di riferimento: Petrarca e Dante. Di questa dualità, che, secondo Luzi, marca tutta la poesia italiana, è emblema il titolo stesso del volume *L'Inferno e il Limbo*, pubblicato per la prima volta dalla casa editrice Marzocco nel 1949, in cui l'Inferno rappresenta lo spazio concettuale e la linea gnoseologica del viaggio dantesco, mentre il Limbo allude alla opzione petrarchesca per il nucleo memoriale della soggettività dove il ritorno al passato acquista i caratteri dell'attesa continuamente interdetta e insoddisfatta.

In verità l'adesione al modello petrarchesco derivava in Luzi dalla temperie ermetica nella cui poetica la centralità dell'io, la funzione gnoseologica della memoria, la forza mitopoietica dell'assenza venivano recuperate nella esperienza petrarchesca riletta attraverso l'elaborazione concettuale e lirica di Leopardi e la scrittura neoplatonica di Ungaretti in cui parola ed essere coincidono.

Ma è anche vero che, proprio perché appartenenti ad una generazione successiva, Luzi e gli altri giovani poeti che frequentavano il bar fiorentino de 'Le Giubbe Rosse' (Parronchi, Bigongiari, Betocchi), trovavano nella poesia dei grandi ermetici Ungaretti e Montale, una mancanza, l'assenza della voce dei fenomeni, della natura, filtrata sempre dalla soggettività ermeneutica della voce del poeta. Ciò spiega, ad esempio, la loro grande passione per Campana e, nel caso di Luzi, un recupero del canone dantesco che lentamente s'insinua nella riflessione teorica di Luzi per poi influenzare decisamente sul piano strutturale il rapporto forma-contenuto, a partire almeno da *Quaderno Gotico* fino alle ultime opere, con la svolta gnoseologica di *Nel magma*. Anche tramite la mediazione di Eliot e la suggestione di *Four Quartets* Luzi si pone il problema del rapporto tra soggetto e oggetto, tra centralità dell'io e intersoggettività ed avvia una rilettura di Dante. Egli stesso racconta:

Sulla neonata rivista «Società» (1945) pubblicai un saggio intitolato *L'inferno e il Limbo*. Fu allora che Dante e la *Commedia* vennero, come testimoni fino ad allora accantonati, a sommuovere il discorso. Cercavo in quelle pagine di dire di che grande rinuncia, di che strenuo malinconico esilio dalla violenza e dall'inferno della storia era frutto la sublimità del modello, e più che modello popolarità, che aveva determinato la nostra tradizione lirica e la nostra lingua<sup>1</sup>.

Il recupero di Dante coincide nel pensiero di Luzi con la riflessione sul concetto di «naturalzza»:

Il poeta ha evidentemente da trovare le condizioni per poter usare degnamente quelle parole, tutte intrise come sono di sensi e di patimenti umani; e quanto più risulteranno profondamente rispettate nel sentimento e nel simbolo a cui sono nella natura umana associate, tanto più saranno vere e poetiche. Tutto lo sforzo di rinnovamento di cui periodicamente voi sentite parlare, nell'ordine dell'invenzione e del linguaggio, altro non è che un aspetto della lotta perenne del poeta per strappare all'arbitrio dell'uso astratto e indiretto o, se volete ancora ripetere quel termine, dell'intellettualismo e per restituire alla natura quelle parole. E va da sé che il poeta le riscopre come termini di un suo linguaggio, tuttavia torno a ripetere, la sua arte progredisce incommensurabilmente quanto più il suo linguaggio si identifica con la lingua, quanto più il suo procedimento tecnico-espressivo si annulla nei movimenti e nei costrutti della lingua naturale fino ad apparirne una pura e naturale incidenza, mentre l'apporto personale sembra scomparso. È il cammino percorso da Dante dalla *Vita nova* e dalle *Canzoni* a quel miracoloso primo verso della *Commedia*: "Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura [...]"<sup>2</sup>.

Dante diventa così il punto di riferimento di Luzi perché egli ha saputo proiettarsi dalla individualità della *Vita Nova* alla corallità della *Commedia* ed ha saputo fondere nella sua esperienza poetica l'*inventio* e la *ratio*. E per Luzi la naturalzza di cui l'opera di Dante è il punto più alto sul piano linguistico è l'elemento fondamentale per poter

---

1 MARIO LUZI, *Dante, da mito a presenza*, in *Dante e Leopardi o della modernità*, Roma, Editori Riuniti 1992, pp. 52-53.

2 LUZI, *L'inferno e il Limbo*, Milano, Il Saggiatore 1964, p. 44.

legare il linguaggio enigmatico, metaforizzante, della poesia con la sua occulta forza kerigmatica, rivelatrice del disegno divino, unica possibilità della parola di incidere sulla storia collettiva, di trasformare lo *scriba* in *profeta*, di leggere dantescammente nella notte di una civiltà il sorgere di una nuova alba.

È quanto Luzi sostiene in un recente breve scritto *Dante: per la salvezza*, pubblicato in *Vero e verso*, nel quale, individuando nella lettura della *Commedia* quella che egli chiama «fioritura di ultrasenso», sottolinea la presenza di «un respiro di profezia»:

Opera dunque di salvezza allo stesso tempo che di rivelazione e di ammonimento: e la vibrazione vocale della profezia è continua e percorre tutta quanta la lettera [...]. Proferire, profezia nel senso paolino del termine, contrapposto in principio a glossolalia. Dire dunque non per sé, come pura manifestazione di un invasamento divino, miticamente; ma mediando tra l'impulso emotivo e il fine morale messianico [...]. È appunto l'opera *profetica* [...]. Allora si capisce che l'oggetto è il mondo e il destinatario il mondo: il mondo parla al mondo di sé medesimo mediante l'esperienza trascendentale di Dante. Il *telos* del poema è la salvezza del mondo attraverso la salvezza del poeta che prende su di sé questo compito<sup>3</sup>.

Anche da qui forse nasce in Luzi l'amore per un «cronista» come Dino Compagni la cui via per uscire nel 1300 dalla selva oscura, «esclusivamente cittadina e civica, per quanto sia tracciata da Dio e percorsa da un suo Agnolo, che appare tale anche a Dante, conduceva ancora alla *polis*, e in nome di questa sarà disseminata di vendette e castighi»<sup>4</sup>.

In *Poesia e romanzo* (in collaborazione con Cassola), Luzi torna a riflettere sul rapporto soggetto-oggetto e ancora una volta fa riferimento al modello dantesco e affronta anche il problema del rapporto tra tempo puntuativo e tempo ingrediente nella poesia sostenendo che «Dante poi, che colloca la sua vicenda là dove il tempo non c'è più, più di qualsiasi altro poeta le (alla poesia) fa respirare il tempo tellurico e universale»<sup>5</sup>.

La dimensione anfibolica del tempo è un tema che nella poesia di Luzi è rintracciabile almeno a partire da *Quaderno Gotico* (1947), quan-

3 LUZI, *Vero e verso*, Milano, Garzanti 2002, pp. 43-47, *passim*.

4 LUZI, *L'Inferno e il Limbo*, cit., p. 162.

5 MARIO LUZI, CARLO CASSOLA, *Poesia e romanzo*, Milano, Rizzoli 1973, p. 31.

do il *continuum* esistenziale irrompe nella struttura chiusa del *discre-tum* ermetico, della sequenza bloccata delle montaliane *Occasioni* di cui è costituita l'opera più ermetica, più misteriosa di Luzi, *Avvento Notturmo*.

Nel 1974, in *Vicissitudine e forma*, troveremo molti riferimenti a Dante.

Particolarmente significativo è il saggio *Dante, scienza e innocenza*, letto a Ravenna in occasione del VII centenario dantesco nel maggio 1965, in cui si conferma il riferimento al poeta fiorentino come modello inarrivabile di intuizione e intelletto, di ritmo poematologico e di intensità della singola parola:

Per questo il presente, l'imminenza dantesca restringono al minimo il margine dell'elegia e del sogno; come poeta egli non concede né si riserva una nozione di tempo diversa da quella che rapidamente, senza respiro, mette alla prova gli uomini e decide della loro sorte. Questo discepolo di Virgilio, con Petrarca già alle porte, non solo non attribuisce alla poesia una dimensione temporale continua, che le sia propria, ma non le riconosce nemmeno un tempo distinto da quello dell'esperienza concreta del vivere e del conoscere. Il tempo della poesia è lo stesso dell'azione e dell'intelligenza attuale del mondo, è questo presente in cui alla creatura è o fu dato di esistere e di risolversi; [...] questo presente inesorabile se non trascende e non si stempera in alcuna metafisica ciclicità non ha nulla a che vedere con il nostro desolato o presuntuoso *hic et nunc*. È un presente che risponde direttamente nell'eternità<sup>6</sup>.

Nella produzione poetica di Luzi la presenza del modello dantesco ha, soprattutto sul piano del linguaggio e in particolare del lessico, un andamento carsico. Dopo una prima fase, dal 1940 al 1947, anno di pubblicazione di *Quaderno Gotico*, in cui l'intertestualità è ridotta ad alcuni lemmi isolati, tracce disperse e forse occasionali di una memoria ritmico-stilistica, succede da *Primizie del deserto* una seconda fase, di maggior adesione concettuale-espressiva, che erompe, sollecitata dalla svolta di poetica compiuta da Luzi a favore dell'idea di collettività, di socialità della poesia, nella macrostruttura testuale di *Nel magma* e continua fino alle ultime prove.

In *Avvento Notturmo* (1940) una traccia dantesca potrebbe essere quella presente nel verso della poesia *Annunciazione*: «nelle mani con

---

6 LUZI, *Vicissitudine e forma*, Milano, Rizzoli 1974, pp. 78-79 *passim*.

una luce **rancia**» che rinvia alle «cappe **rance**» di *Inferno* XXIII, v. 100, ma anche e forse con maggiore contiguità figurativa a *Purgatorio* II, vv. 7-9: «e le vermiglie guance...per troppa etate divenivan **rance**».

Ma già in *Quaderno Gotico* (1947) comincia a configurarsi in Luzi il tema delle epifanie, di strutture iconografiche che dal fondo della coscienza si proiettano nell'evidenza del presente, flash di un universo altro e proiezione verso una alterità umana che talvolta rompono la barriera dell'opacità del reale, in un suggestivo intreccio tra la dimensione utopica e quella testimoniale.

Leggiamo questa sequenza tratta dal X componimento di *Quaderno Gotico*: «Io ti vidi trafiggere il mattino / con due umide stelle tra le ciglia / ah il viaggio nell'Ade era compiuto / ero giunto, potevo abbandonarmi», dove la rete tematica è di chiara derivazione dantesca, dall'archetipo del viaggio nell'Ade, alla figura della donna salvatrice portatrice di beatitudine come appunto Beatrice, alla tecnica della luce concentrata sul rapporto occhi/stelle.

A partire da *Primizie del deserto* (1952) si registra invece l'innesto della riflessione eraclitea e parmenidea sulla realtà come eterno mutamento: la vita è un magma ed è in questo magma che l'uomo è costretto a scendere umilmente, alla ricerca del significato più profondo dell'esistenza. Quella ipotesi di orgoglio individuale che talvolta faceva capolino nell'atteggiamento ermetico si è ora dissolta di fronte all'irrompere della voce dei fenomeni. E la voce della poesia deve essere naturale come lo è quella della realtà. La parola poetica non può essere mitica, diversa da quella della quotidianità: prima deve scendere anch'essa nella sfera angosciata di Parmenide e poi potrà svolgere la sua funzione ermeneutica. E, soprattutto in *Onore del vero* (1957), il viaggio del poeta non si svolge più in solitudine, ma è accompagnato dalla presenza degli altri, in una coralità tipicamente dantesca. Predominano i sostantivi collettivi: «stuolo», «schiera», «tratta d'anime e di spoglie» che ci riporta ad *Inferno* III, 55: «e dietro le venìa / sì lunga tratta di gente», «viene gente per acqua», «fila d'anime lungo la cornice / chi pronto al balzo, chi quasi in catene» di *La notte lava la mente* in cui si può avvertire una suggestione citazionale degli incappucciati nel canto XXIII dell'*Inferno*, vv. 58 e sgg.: «Là giù trovammo una gente dipinta / che giva intorno assai con lenti passi, / piangendo e nel sembiante stanca e vinta».

E appunto *Nel magma* è il titolo che Luzi dà alla *plaqueette* pubblicata nel 1963. È questa un'opera in cui si avverte una profonda dimensione dantesca. Anche qui, come in Dante, il viaggio diventa emblema del cammino dalla fisica alla metafisica, dall'oscurità alla luce. L'io poetico accetta di essere sottoposto al giudizio della collettività: non

più immobile nella sua sensibilità soggettiva egli segue la dinamica di un processo, inteso sia come procedimento giudiziario sia come cammino inesausto del pellegrino che rinnova nella collettività del tempo presente la finalità della medievale *quête*. Si veda *Nel caffè*, dove Luzi ci presenta come in uno dei luoghi di aggregazione e di diaspora temporanee così frequenti nella *Commedia*, «una moltitudine sorda che esala fumo» nella quale prende la parola «uno forato nella gola» che è ovviamente citazione diretta del v. 98 del canto V del *Purgatorio*: «Arriva'io, forato ne la gola». Oppure si ponga attenzione alla struttura dello spazio-tempo in cui si colloca il colloquio dei personaggi di *Presso il Bisenzio*:

La nebbia ghiacciata affumica la gora della concia  
e il viottolo che segue la proda. Ne escono quattro  
non so se visti o non mai visti prima,  
pigri nell'andatura, pigri anche nel fermarsi fronte a  
[fronte.

[...]

Gli altri costretti a una sosta impreveduta  
danno segni di fastidio, ma non fiatano,  
muovono i piedi in cadenza contro il freddo

[...]

Il luogo,  
quel poco ch'è visibile, è deserto;  
la nebbia stringe dappresso le persone  
e non lascia apparire che la terra fradicia dell'argine

[...]

I compagni, uno si dondola, uno molleggia il corpo sui  
[garetti

[...]

C'è silenzio a lungo,  
mentre tutto è fermo,  
mentre l'acqua della gora fruscia.

[...]

Lascio placarsi a poco a poco il suo respiro mozzato  
[dall'affanno

mentre i passi dei compagni si spengono  
e solo l'acqua della gora fruscia di quando in quando.

Siamo dunque in presenza di una iconografia dantesca che in qualche modo, anche quando la poesia di Luzi assumerà caratteri di più marcata interiorizzazione e di dubbio epistemologico, di autoriflessi-



vità, rimarrà come sostrato iconico-linguistico da cui trarre alimento, come avviene in alcuni testi di *Dal fondo delle campagne*, pubblicato nel 1965 ma che raccoglie testi elaborati precedentemente.

Il calco dantesco è addirittura evidente in alcune occorrenze, come nelle seguenti: «murati nella crosta» (*Dalla torre*) che ci riporta a «già cotti dentro dalla crosta» di *Inferno* XX, v. 150; «Mia madre, mia eterna margherita» (*Siesta*): ed è nota la frequenza del lemma «margherita» in certi canti del *Paradiso*.

Ma in alcuni casi il dantismo è come assimilato nella strutturazione delle sequenze, nella logica della strutturazione espressiva.

In *La corriera*: «Sediamo qui, persone nel viaggio, / smaniosi alcuni dell'arrivo, altri / volti tutti all'indietro, chi sospeso», dove è evidente la tematica ancora del viaggio, dei tre mondi e la struttura ternaria del giudizio secondo la dottrina cristiana.

Oppure in *La colonna* il sistema di immagini impostato sul *volo* – *sciame* – *plenitudine* rinvia al XXI del *Paradiso*: «Volando [...] schiera d'api [...] moltitudine volante».

Ma sui riscontri danteschi micro-intertestuali, sempre presenti anche nell'ultimo Luzi, è difficile definire una opzione consapevole concettuale e culturale. «La voce di salmista» di cui parla Luzi in *Su fondamenti invisibili* allude forse all'«umile salmista» di *Purgatorio* X, v. 65 e «l'altro cielo della spera / non toccato dalla creazione» di *Dentro la lingua avita*, un testo inserito in *Viaggio terrestre e celeste* di Simone Martini (anche questo fra l'altro viaggio dantesco tra fisica e metafisica come indicano i due aggettivi), è forse il risultato di una attrazione ambientale come quella paradisiaca con cui si chiude la poesia: «ed è paradiso»?

Forse più significativa è l'adesione etico-stilistica di Luzi al modello dantesco, basata sull'esigenza di una poesia che interpreti la complessità del reale e che dunque utilizzi una lingua plurima come avviene nella realtà sociale, confermata nella drammatizzazione de *Il Purgatorio. La notte lava la mente*, predisposta nel 1990 a Prato per la compagnia 'I magazzini', in cui Luzi fa parlare lo stesso Poema. La didascalia di apertura dice:

Il Poema potrebbe essere rappresentato da un mascherone  
simile ad una bocca della verità, a una fontana che versa: è la  
perennità della voce umana, del discorso umano<sup>7</sup>.

Come lo scriba del mondo antico si limitava a registrare gli eventi

---

7 LUZI, *Il Purgatorio. La notte lava la mente*, Genova, Costa & Nolan 1990, p. 15.

ma talvolta poteva percepire, per capacità epifanica e profetica, i segni dell'eternità che vivono nella storia, così il poeta, fiducioso nella forza della parola, in cammino tra opacità e luminosità inattese, è in cerca della rivelazione, del kerigma che trasformi la precarietà dell'essere in eternità. Ancora con una immagine dantesca Luzi ha espresso questa sua consapevolezza in un saggio pubblicato nel 1973:

Il poeta è alla pari con tutto l'altro che vive e pensa e soffre quanto alla possibilità di cavare un senso della vicenda del mondo. È insomma un personaggio tra i tanti della commedia, anche se lui ha l'uso e il privilegio della parola<sup>8</sup>.

Sono certo di non aver percorso tutti i possibili itinerari danteschi presenti nella poesia di Mario Luzi (ho ad esempio tralasciato quello del rapporto tra storia e escatologia, quello della luce e quello della icona femminile) ma vorrei concludere citando un brano in cui Luzi illustra anche le ragioni che sottendono dal tempo di Dante ad oggi iniziative che perpetuano la lettura della *Divina Commedia* e l'amore per il suo poeta.

Parlando delle *Lecturae Dantis* egli scrive:

Non è un caso che fin dal principio si sia annessa tanta importanza alla lettura del poema [...]. Mi sono chiesto più volte quale fosse il senso riposto della cerimonia: se omaggio alla sua autorità, se devozione alla sua sacertà, se fruizione del suo canto [...]. Ma più interiormente è la poesia di Dante che cerca il suo adempimento; è la sua essenza-forma profetica che si attua attraverso la partecipazione. Questa partecipazione non è commemorativa così come non è commemorativa, ma attiva, attuale la lingua poetica di Dante. Il suo è un poema che si sta *facendo* sulla forza portante del suo *ductus* che a sua volta è generato dalla sua necessità super personale, e paradossalmente ultra personalizzata<sup>9</sup>.

*Università degli Studi di Macerata*

---

<sup>8</sup> LUZI, CASSOLA, *Poesia e romanzo*, cit., p. 52.

<sup>9</sup> LUZI, *Vero e verso*, cit., p. 45.

MARINA ZITO

DE SAINT-DENYS GARNEAU:  
MOTIVI MEDIEVALI E DANTESCHI

Nel 1996, introducendo la prima traduzione italiana di una parte significativa delle poesie di de Saint-Denys Garneau, tratte in particolare dalla sua raccolta *Regards et Jeux dans l'espace*, facevamo subito riferimento a Dante. Dicevamo in quella occasione:

Il lettore italiano che con pazienza percorre tutto il corpus poetico di Saint-Denys Garneau (258 poesie che nell'edizione critica del 1971 coprono 203 pagine) viene colpito e come folgorato dalla possibilità di un accostamento ardito per presentare il poeta del Québec al nostro pubblico, e azzarda il nome di Dante<sup>1</sup>.

Con il proseguire dei nostri studi, e in particolare con il convegno *L'humanisme franco-canadien. Un cas, Benoît Lacroix* tenutosi all'Università degli studi di Napoli "L'Orientale" nel novembre 2005, questa tesi ha trovato ulteriore conferma; non a caso, infatti già nel lontano 1950 Benoît Lacroix metteva a fuoco la diretta filiazione della cultura franco-canadese dal Medio Evo. Egli diceva allora:

[...] le moyen âge est en nous et plus encore que nous ne pouvons le soupçonner [...]. Nous sommes [...] des 'survivants' de l'Europe. Notre histoire 'américaine' commence chronologiquement parlant au moyen âge (XVe siècle), et notre histoire 'canadienne' débute exactement au moment où celle du moyen âge s'achève: au XVIe siècle [...]. Fils du XVIe siècle français, nous avons connu et vécu depuis ce temps une assez différente histoire de celles de France et d'Europe. *Nous serions en effet, à cause de notre histoire et de nos origines, les héritiers directs et fidèles*

---

1 Cfr. SAINT-DENYS GARNEAU, *Poèmes choisis / Poesie scelte*, (Scelta e presentazione di Hélène Dorion / Traduzione e prefazione di Marina Zito), Montréal-Napoli, Éditions du Noroît-Istituto Universitario Orientale 1996.

*du plus beau et du plus pur moyen âge: celui des XIIe et XIIIe siècles.*  
L'histoire de nos croyances, celle de notre folklore, de nos habitudes, de nos coutumes et de notre langue, le prouverait. Le moyen âge est en chacun de nous, et nous ne nous en écartons pas en l'oubliant, pas plus que nous ne l'effaçons en l'ignorant [...]. Il y aurait possibilité, je pense, d'ouvrir tout un chapitre d'histoire sur les survivances médiévales au Canada français<sup>2</sup>.

Possiamo pertanto tornare oggi sulla medievalità del poeta de Saint-Denys Garneau vissuto in Québec tra il 1912 e il 1943 con più forti ragionamenti<sup>3</sup>. Fenomeno importante questo! Di una cultura medievale che arriva fino alla prima metà del XX secolo quando, reagendo dall'interno alle costrizioni ecclesiastiche sul temporale durate tre secoli, si prepara – non a caso proprio in ambienti ecclesiastici (e questo non sempre è detto) – quella *Révolution tranquille* che dagli anni Sessanta ribalterà l'impianto spirituale tradizionale del Paese in anticlericalismo; contemporaneamente avrà luogo una mutazione della letteratura franco-canadese in letteratura quebecchese con tratti distintivi particolari: una evidente oralità e una attenzione, spesso aspra, ai problemi e ai temi propri della regione e della sua storia. Non a caso, nel porsi il problema della presenza all'interno della cultura francofona mondiale, di una letteratura che da franco-canadese è diventata quebecchese, Robert Melançon scrive recentemente: «Que cela nous plaise ou non, la littérature québécoise est reléguée à la périphérie»<sup>4</sup>; tuttavia essa è presente presso i grandi editori di Parigi – e se e quando questi ultimi sono sostituiti da editori locali, ciò non vuol dire

---

2 Cfr. BENOIT LACROIX, *Pourquoi aimer le Moyen Âge*, «L'œuvre des tracts», n. CCCDXVII (1950), pp. 1-15, passim, (corsivo dell'autore).

3 Solo recentemente la critica più autorevole ha insistito nel nominare il poeta così come egli aveva voluto: de Saint-Denys Garneau, o anche de St-Denys Garneau. In realtà, Hector era il suo primo nome di battesimo ma egli ha sempre preferito ad esso il suo secondo nome di battesimo, che forse suona un po' strano alle nostre orecchie, de Saint-Denis o de Saint-Denys, ricevuto in onore del suo antenato materno, Nicolas Juchereau de Saint-Denys – come fanno d'altronde molti altri membri della famiglia che usano il patronimico come nome (non ultimo lo zio materno del poeta, de Saint-Denys Prévost, che Mme Garneau ha voluto così onorare alla nascita del suo secondo figlio). L'altro modo di nominare il poeta, St-Denys-Garneau, come nell'edizione di *Regards et Jeux dans l'Espace* del 1937, non è da riportare alla sua volontà ma, forse, a quella del tipografo, infatti gli autografi segnalano altre versioni ma non questa, e in particolare: de St-Denys, De St-Denys, de Saint-Denys Garneau, H. de St-Denys, H. de Saint-Denys. (Cfr. Giselle Huot, *Hector de Saint-Denys Garneau ou le nom mal aimé*, in HECTOR DE SAINT-DENYS GARNEAU, *Œuvres en prose*, Montréal, Fides 1995, pp. XV-XIX).

4 Cfr. ROBERT MELANÇON, *Qu'est-ce qu'un classique québécois?*, Montréal, Fides 2004, p. 36.

che il tale poeta o il tale narratore è divenuto *un moindre auteur*, ma solo che la potenza editoriale locale si è rafforzata. Per quanto riguarda de Saint-Denys Garneau, lo stesso Melançon aggiunge: «[De Saint-Denys Garneau] est un grand poète, quelle que soit sa cote dans le sixième arrondissement»<sup>5</sup>, mettendosi sulla scia dei maggiori critici<sup>6</sup>.

Prima di indagare la presenza dei motivi medievali e danteschi che si possono ritrovare in de Saint-Denys Garneau, voglio sottolineare che Dante è molto presente nella letteratura franco-canadese e quebecchese in modi espliciti. Per ragioni di brevità – e anche per evidenziare la presenza delle donne nel mondo della cultura francofona nord-americana – mi limiterò a due esempi emblematici: Laure Conan e Marie-Claire Blais.

In quello che viene considerato dalla critica il primo romanzo della letteratura franco-canadese, *Angéline de Montbrun* (1882)<sup>7</sup>, uno dei personaggi ama la lingua italiana e cita in traduzione il Sommo Poeta: «Béatrice regardait le ciel, et moi je regardais Béatrice»<sup>8</sup>; poi, in italiano, «Amor chi a nullo amato amar perdona»<sup>9</sup> (*sic!*).

Dagli albori della letteratura franco-canadese passiamo alla nostra contemporanea, Marie-Claire Blais, che è tanto impregnata di Dante da insistere talvolta nel ripetere immediatamente la stessa citazione – come accade con i due versi «Tutti son pien di spirti maledetti»<sup>10</sup> e «Come, da più letizia pinti e tratti...»<sup>11</sup>. *Soifs*, del 1995, presenta una analisi di quelle che l'autrice chiama le 'ultime calamità', il nostro 'inferno' del XX secolo, governato da violenza, guerra, fame e sete, minaccia nucleare, AIDS, dittature; ella fa dire al suo personaggio: «[...] les eaux noires des rivières et des fleuves de Dante [...] sont très présentes, ces cercles de l'Enfer renferment les esprits maudits,

---

5 Ivi, p. 35.

6 Alla vasta bibliografia critica sul nostro poeta ben raccolta nel 1971 nel *Dossier de St.-Denys Garneau* (Montréal, Fides), fanno seguito pubblicazioni di inediti e, naturalmente, l'inserimento nelle maggiori sillogi e antologie. Ricordiamo tra l'altro il *Colloque* organizzato da Cécile Cloutier, Diane Dent, Mariel O'Neil-Larch, Janet Paterson, Ben Shek presso lo University College dell'Università di Toronto nei gg. 19-21 novembre 1993: "Saint-Denys Garneau cinquante ans après"; il numero 1 dei "Cahiers de Saint-Denys Garneau" editi dalla *Fondation de Saint-Denys Garneau*, Montréal, Éditions du Noroît 1996; e per ultimo, ma solo in ordine cronologico, il bel volume *Saint-Denys Garneau. La clef de lumière* a cura di Paul Bélanger, Montréal, Éditions du Noroît 2004.

7 LAURE CONAN, *Angéline de Montbrun*, Montréal, BQ 1991.

8 Ivi, p. 121.

9 Ivi, p. 136.

10 *Inf.* XI, 19.

11 *Par.* XIV, 19.

les calamités, tutti son pien di spirti maledetti [...] tutti son pien di spirti, oui [...]»<sup>12</sup>, senza bisogno di evidenziare particolarmente la citazione straniera. Dopo poche pagine, analogamente senza scelte tipografiche particolari, ella continua:

ces âmes [...] réclamaient le droit à l'innocence de ne jamais avoir voulu naître, leurs plaintes étaient celles de l'éternelle soif dans cet air d'une irrespirable substance, ces cercles renfermant les esprits maudits dont les plaintes étaient celles de chiens qui aboient, tutti son pien di spirti maladetti, enfants de pères et de mères damnés, dans ce cercle des vagues où ils s'étaient noyés, de là-bas, si loin, jamais ne leur apparaissait le rivage, et jamais leur soif ne serait assouvie [...]»<sup>13</sup>.

L'altra citazione è immediata ed anch'essa beneficia della abitudine di non essere particolarmente evidenziata: «[...] elles siègeraient toutes à la place de ces saints et de ces saintes des églises de Dante [...] chacun danserait dans une joie de plus en plus exubérante [...] da più letizia pinti e tratti [...]»<sup>14</sup>; questa citazione è immediatamente ripresa: «[...] ils triompheraient de ces odieux et mesquins désordres des hommes, des débauches et des corruptions de leurs guerres [...] da più letizia pinti e tratti [...]»<sup>15</sup>.

Tuttavia anche prima<sup>16</sup>, Marie-Claire Blais aveva in qualche modo citato l'altra cantica, il *Purgatorio*, giustapponendo le due lingue e facendo recitare al suo personaggio, Charles – con enfasi da lei stessa sottolineata – lo stesso verso nelle due lingue: «Alors les sons d'une cloche lointaine blessent d'amour le pèlerin nouvel, comme pleurant la clarté qui se meurt, e che lo novo peregrin d'amore punge, s'e ode squilla di lontano, che paia il giorno pianger che si more [...]»<sup>17</sup>.

Non così de Saint-Denys Garneau. Anzi è importante precisare subito che nella lista degli autori della sua edizione critica, Dante non figura<sup>18</sup>. Questa edizione contiene com'è giusto la raccolta poetica più famosa dell'autore, *Regards et Jeux dans l'Espace*, quella che lui stesso pubblicò a sue spese nel 1937, ritirandola poi immediatamente dal

12 MARIE-CLAIRE BLAIS, *Soifs*, Montréal, Boréal 1995, p. 220.

13 Ivi, p. 223.

14 Ivi, p. 224.

15 *Ibid.* (La punteggiatura è di M.- C. Blais).

16 Ivi, p. 197.

17 *Purg.* VIII, 5-6 (*sic!*).

18 SAINT-DENYS GARNEAU, *Œuvres*, texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal 1971, 1320 pp.

commercio<sup>19</sup>. È da questa raccolta che trarremo alcuni esempi, ma non solo, perché anche gli inediti saranno preziosi nell'espore la nostra tesi.

Estremamente timido, soggetto a crisi di solitudine e sofferente di una patologia cardiaca, de Saint-Denys Garneau muore giovane, a 31 anni. Da tutta la sua opera, pubblicata e/o inedita, egli dà l'impressione di testimoniare – in pieno XX secolo e nell'America del Nord – le stesse ansie umane, politiche, religiose di Dante, e come lui di esprimerle in una poesia che rompe i ponti con il passato. Se infatti Dante fa ciò scrivendo in volgare, de Saint-Denys Garneau usa il verso libero, laddove all'epoca la francofonia nord-americana non si era ancora separata dall'alessandrino. Tuttavia è la concomitanza dei suoi temi che consente l'accostamento che proponiamo. Infatti altri potrebbe far notare che de Saint-Denys Garneau condivide con alcuni poeti francesi suoi contemporanei le stesse tematiche: ad esempio, per quanto riguarda la spiritualità, si potrebbero fare i nomi di Max Jacob e di Paul Claudel. Ma non è solo la spiritualità che risalta alla lettura di de Saint-Denys Garneau quanto piuttosto la convergenza di tale spiritualità con l'ansia politica e con il pudore.

Faremo alcuni esempi cominciando dal discorso politico. Si sa che i franco-canadesi, negli anni Trenta, erano parzialmente ghettizzati nella vasta area anglofona costituita dal resto del Canada nonché dai vicini Stati Uniti. Ma non era questo linguistico il loro unico motivo di diversità perché molto giocava a separarli dagli altri la rigidità dell'educazione cattolica impartita nelle famiglie e negli istituti di istruzione – tutti religiosi –, nonché l'appartenenza ad una classe sociale più povera, che tale era a seguito della visione esistenziale che disdegnava l'accanito rapporto con il danaro. Di questa situazione oggettiva, de Saint-Denys Garneau dà la sua lettura imputando proprio i francofoni. Nel canto conosciuto dal suo *incipit*, [*Il nous est arrivé des aventures*], passa ad un tratto ad esprimersi in terza persona plurale avendo cominciato con la terza singolare – che poi viene ripresa attraverso un duplice uso dell'impersonale *on* a indicare dapprima una parte della popolazione, poi un'altra:

Ils se sont réveillés des animaux parqués là  
Qui dépensent leurs ardeurs sans âme dans les bordels  
Et s'en revont dormir sans s'en douter  
Ils se sont réveillés des comptables, des tracassiers,  
Des mangeurs de voisins, des rangeurs de péchés,

---

19 ST-DENYS GARNEAU, *Regards et Jeux dans l'Espace*, Montréal, s.e. 1937.

Des collecteurs de revenus, des assassins à petits coups,  
 Rongeurs d'âmes, des satisfaits, des prudents,  
 Baise-culs, lèche-bottes, courbettes  
 Ils abdiquent à longue haleine sans s'en douter  
 N'ayant rien à abdiquer.

C'est un pays de petites bêtes sur quoi l'on pile  
 On ne les voit pas parce qu'ils sont morts  
 Mais on voudrait leur botter le derrière  
 Et les voir entrer sous terre pour la beauté de l'espace  
 [inhabité.]

Les autres, on est farouche, on est tout seuls  
 On n'a que l'idée dans la tête d'embrasser  
 On n'a que le goût de partir comme une faim  
 On n'est déjà plus où l'on est  
 On n'a rien à faire ici  
 On n'a rien à dire et l'on n'entend pas de voix d'un  
 [compagnon<sup>20</sup>.]

Ai temi comuni alla maggior parte dei francofoni canadesi: una società di impiegati di medio rango (*des comptables*) – come, tra l'altro, occorre ricordarlo, il padre del poeta –, spesso pettegoli e maldicenti (*mangeurs de voisins*), bigotti (*rangeurs de péchés*), esageratamente ossequiosi (*baise-culs*) e striscianti (*lèche-bottes*), l'autore accosta il rapporto conflittuale con gli anglofoni, i “padroni” («on voudrait [...] les voir entrer sous terre [...])»; laddove con il termine “les autres”, il poeta disegna se stesso, lui, con la sua ansia d'amore («On n'a que l'idée dans la tête d'embrasser»), la sua ansia di fuga («On n'a que le goût de partir»), la sua solitudine («l'on n'entend pas de voix d'un compagnon»). In questo modo de Saint-Denys Garneau disegna e giudica una società: infatti la conclusione soggettiva non sminuisce tutta la lunga prima parte di denuncia sociale, e quindi anche politica, che richiama alla mente le invettive dantesche. Da un punto di vista formale, sembra importante nella prima strofa riportata l'uso della preposizione *sans* che, ripetuta, sembra mettere tutto il canto sotto il segno della privazione: i suoi concittadini sono «sans âme», «[ils] s'en revont dormir sans s'en douter» e, infine, «[...] abdiquent sans s'en douter [...]».

Con queste forme, de Saint-Denys Garneau rimane sempre misura-

---

20 SAINT-DENYS GARNEAU, [*Il nous est arrivé des aventures*], in *Œuvres*, cit., pp. 190-192 [192].



24 SAINT-DENYS GARNEAU, *[Et je prierai ta grâce]*, in *Œuvres*, cit., p. 188.

La frequentazione con i disegni a carboncini, gli olii, gli acquerelli del poeta – opere talvolta esposte temporaneamente nei musei canadesi ovvero gelosamente custodite in collezioni private – ci permette di ricordare che egli ha esternato questa stessa emozione in un grande disegno a carboncino, *Crucifixion*, di alto impianto emotivo.

Non è questo il primo e unico caso in cui un ricordo, un tema vengono riversati sia nel canto sia in pittura. Ad esempio, al bel quadro intitolato *La baigneuse*<sup>25</sup>, si può facilmente accostare il breve canto *Rivière de mes yeux* inserito nella raccolta pubblicata in cui la stessa protagonista sorge improvvisa nell'ultimo verso:

Ô mes yeux ce matin grands comme des rivières  
 Ô l'onde de mes yeux prêts à tout refléter  
 Et cette fraîcheur sous mes paupières  
 Extraordinaire  
 Tout alentour des images que je vois

Comme un ruisseau rafraîchit l'île  
 Et comme l'onde fluante entoure  
 La baigneuse ensoleillée<sup>26</sup>.

Per concludere, questa *baigneuse ensoleillée* permette a nostro avviso un ultimo accostamento a Dante perché anche per de Saint-Denys Garneau la donna è portatrice di luce. Anzi, altrove, i tre vertici dell'interesse del poeta – la poesia, la donna, la spiritualità – si riuniscono nel canto celebrativo del primo di essi:

Ô poésie! tu m'apparais dans mon amour  
 Elle, le voile donc un ange en ma pensée  
 [...] elle est ange, elle, la bien-aimée  
 Qui fut un jour aussi une femme de chair  
 Pour moi [...]  
 Elle qui fut mon lourd lien à ses péchés  
 Maintenant que le ciel est ouvert à nos pas  
 Sera comme une étoile intacte à mon ciel pur  
 Ah! Tu me guideras, cher cœur que je possède  
 De la bonne façon, vers la beauté suprême  
 Tu seras mon refuge au loin de la tempête  
 Qui gronde sans arrêt au bord de ma faiblesse  
 Tu seras cet amour et cette piété

25 SAINT-DENYS GARNEAU, *Regards et Jeux dans l'Espace*, Montréal, Fides 1993, p. 185.

26 SAINT-DENYS GARNEAU, *Rivière de mes yeux*, in *Œuvres*, cit., p. 13.

Dans lesquels, te voyant en Dieu et Dieu en toi,  
Je veux aller toujours vers la bonne Beauté<sup>27</sup>.

*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*

---

27 SAINT-DENYS GARNEAU [*Ô poésie enfin trouvée*], ivi, p. 119.



## INDICE DEI NOMI

Nell'Indice sono stati registrati i nomi propri di autori e di studiosi, di personaggi storici, biblici, mitologici e letterari. Non è stato inserito il nome di Dante, che ricorre frequentemente.

Sono stati indicizzati anche i nomi dei luoghi geografici (terreni e oltremondani) che sono oggetto di attenzione nel corso delle *Lecturae*.

Sono indicate con i numeri romani in minuscolo le pagine che rinviano alla Prefazione e alla Introduzione.

- |                                |  |
|--------------------------------|--|
| Abacuc, profeta 3              | Dante) 77, 172, 224                    |
| ‘Abbūd Ibn Ilyās Abū Rāšid     | Allāh 115, 117                         |
| 111, 113, 120, 122, 124-125,   | ‘Allūš, Sa‘īd 107                      |
| 127                            | Alunno, Francesco M. 252               |
| ‘Abd al-Karīm Afandi Aḥmad     | Amato, Pietro 164                      |
| 108                            | Ambrogio, santo 175                    |
| ‘Abd al-Raḥmān al-Badawī 109   | Amīn Abū Sha‘r 113                     |
| Abelardo, Pietro 46            | Anceschi, Luciano 209                  |
| Acarisio, Alberto 251-252      | Andrea di Buonaiuto 185                |
| Acheronte 56, 59, 210          | Andreoli, Raffaele 34                  |
| Adamo 116, 157, 186-188, 196,  | Angela da Foligno, beata 43            |
| 261                            | Andrea Lancia ( <i>Ottimo comen-</i>   |
| Ademaro di Le Puy, vescovo     | <i>to</i> ) 13, 18, 22, 32, 42, 54, 56 |
| 190                            | Angelo/i 4, 6, 11-12, 17, 24, 26,      |
| Agostino, santo 3, 18, 25, 28, | 56-57, 75, 77, 107, 117, 123-          |
| 35, 65, 69, 154, 165, 187, 198 | 125, 182-188, 191, 194-197,            |
| Agrimi, Mario i                | 199                                    |
| Aḥmad Riḍā Bik 109             | Angiolillo, Giuliana 82                |
| Aiazzi, Giuseppe 235           | Anīs al-Maqdisī 106                    |
| Aiello, Angelo Giovanni 182    | Anonimo Fiorentino 13                  |
| Alano di Lilla 14, 213         | Anonimo Selmiano 13, 33                |
| Alberto da Castello 204        | Anteo 276                              |
| Alberto Magno 69, 154, 226     | Apollo 38                              |
| Alberto degli Alberti 277      | Apollonio, Mario 162-163,              |
| Alessandro di Hales 77         | Ardissino, Erminia 235                 |
| Alessio, Giovanni 189          | Ariosto, Ludovico 252                  |
| Alichino 88                    | Aristotele 49, 61, 154, 213, 238,      |
| Alighieri, Iacopo 13, 16, 174  | 244, 262                               |
| Alighieri, Pietro (Pietro di   | Arrigo VII 33-35                       |

- Asín Palacios, Miguel 104, 106-109, 111  
 Asor Rosa, Alberto 170, 172  
 Attanasio, Baldassarre 279  
 Auerbach, Erich 12, 16, 30, 170, 177, 187  
 Aurora (sposa di Titeo) 261  
 Averroé (Ibn-Rushd) 92, 154, 214  
 Aversano, Mario v  
 ‘Azīz Suryāl ‘Aṭṭīyah 108
- Balboni, Dante 190  
 Baffioni, Carmela iv  
 Barański, Zygmunt 15-16, 29  
 Barbarič, Štefan 136, 148  
 Barbi, Michele 48-50, 69, 231-233, 239, 245  
 Barilli, Renato 244  
 Basile, Bruno 11, 46  
 Basilio di Cesarea (Basilus Caesaraeae) 24  
 Battaglia Ricci, Lucia iv, 14, 16, 178  
 Battaglia, Salvatore 82  
 Battisti, Carlo 189  
 Battistini, Andrea v, 239  
 al-Bayḍāwī 120  
 Beato Angelico (fra Giovanni da Fiesole) 183, 185-186  
 Beatrice Portinari 6-8, 13-14, 17-20, 30, 40, 43-52, 54-56, 60-62, 64-67, 69, 90-91, 104, 108-110, 155, 157, 167, 169, 171-172, 181, 188, 265-266, 287, 293  
 Bélanger, Paul 293  
 Bellini, Giovanni 185  
 Bellomo, Saverio v, 227  
 Belloni, Gino 231, 233, 235  
 Bembo, Pietro 86, 101, 233-234, 237-249, 252
- Benucci, Elisabetta 255  
 Benvenuto de’ Rambaldi da Imola 4, 5, 13, 21-23, 33-34, 55, 69, 169, 173, 182, 189, 205  
 Bernardino da Siena 174-175, 181, 192-193, 195, 197, 200  
 Bernardo, santo 4, 100, 124-125, 163, 175, 198, 202, 297  
 Bertoli, Gustavo 248  
 Bertram (Bertran) dal Bornio 268-272, 275  
 Bertrando del Poggetto 77  
 Besso, Marco 113  
 Besutti, Giuseppe 206  
 Betocchi, Carlo 283  
 Biagi, Guido 166, 168, 173  
 Bianchi, Abate 145, 148  
 Bianchi, Brunone 47, 255, 264  
 Bianchi, Natascia 237  
 Biffi, Inos 176, 184, 186  
 Bigi, Emilio 82  
 Bigliuzzi, Luciana 237  
 Blais, Marie-Claire 293-294  
 Blasucci, Luigi 252  
 Blochet, Edgar 107  
 Blume, Clemens 198  
 Boccaccio, Giovanni 4, 10, 12-13, 18, 21-22, 29, 35, 38, 46, 56, 68, 69, 98, 110, 161-163, 168-174, 192, 198, 201-202, 224, 229, 234, 237, 239, 247-248, 252, 258, 267, 276, 280  
 Boezio, Anicio Manlio Severino 49, 154  
 Bolton Holloway, Julia v  
 Bolzoni, Lina 81-83  
 Bonaparte, Napoleone 136  
 Bonaventura da Bagnoregio, santo 154, 175-176, 183, 187, 192, 203  
 Bonifacio VIII, papa 11-12, 77,

- 104, 227, 275  
 Bonora, Ettore 25  
 Borges, Jorge Luis 177, 181  
 Borghini, Vincenzo v, 84, 96,  
 99, 231-253  
 Bosco, Umberto 48, 273, 278  
 Boselli, Paolo 103  
 Botta, Carlo 228  
 Branca Doria 104  
 Branca, Vittore 163, 171-174,  
 192, 202  
 Brault, Jacques 294  
 Bressan, Arnaldo 148  
 Brugnoli, Giorgio 43  
 Brunetto Latini 27, 71, 174, 213,  
 224, 226  
 Bruni, Bruno 180  
 Bruni, Francesco 6  
 Bruto 104  
 Bufalino, Gesualdo 158  
 Buonaiuti, Ernesto 229  
 Buono, Anthony 190  
 Buoso degli Abati 99  
 Buti, Francesco, vd. Francesco  
 da Buti  
 Buzzati, Dino 158  
  
 Cacciaguida 4, 153, 156, 158,  
 180, 193-194, 263, 281  
 Cacciapuoti, Fabiana 279  
 Caco 104  
 Caetani, Michelangelo 256  
 Caino 276  
 Calcabrina 88  
 Calderón de la Barca, Pedro  
 129  
 Calenda, Corrado v, 209-222  
 Calvino, Giovanni 136  
 Camerino, Giuseppe Antonio  
 v  
 Camões, Luís Vaz de 140  
 Campana, Dino 283  
  
 Candido, Giovanni 145  
 Cangrande della Scala 6-9, 14-  
 17, 21, 34-35, 45, 84, 161  
 Cankar, Ivan 132  
 Caporaso, Tina 238  
 Capovilla, Giovanni 104  
 Capuder, Andrej i, 142, 148  
 Cardini, Franco iv  
 Carini, Ermanno vi, 255-281  
 Carlo Magno 131  
 Caronte 76, 260  
 Cary, Henry Francis 113  
 Casella, Mario 22, 46  
 Casella, musicista 11  
 Cassell, Anthony K. 5, 13, 16,  
 19, 26, 35  
 Cassola, Carlo 285, 290  
 Castelvetro, Lodovico v, 12, 21,  
 26, 36, 53, 63, 79-101, 242,  
 249  
 Cattaneo, Enrico iv  
 Caterina da Siena, santa 19, 43,  
 58  
 Catone, Marco Porcio 4  
 Cavalcante dei Cavalcanti 41,  
 114  
 Cavalcante, Francesco 99  
 Cecchetti, Igino 190, 196, 199-  
 200  
 Cento, Fernando 105  
 Cerbero 225-227  
 Cerbo, Anna v-vi, 53, 79-101,  
 242  
 Cerri, Giovanni 1, 34, 42, 219  
 Cerulli, Enrico 106-107, 109,  
 111  
 Cervantes, Miguel de 140  
 Cesare, Gaio Giulio 28, 30, 32  
 Cherchi, Paolo 6  
 Chiari, Alberto 22, 31, 178  
 Chiavacci Leonardi, Anna Ma-  
 ria 12, 38, 40, 47-49, 56, 175-

- 177, 179, 183-185, 188-189,  
 196, 206, 212  
 Chiecchi, Giuseppe 233  
 Chimenz, Siro A. 48, 72, 163  
*Chiose Marciane* (di anonimo)  
 13  
 Ciampolo di Navarra 88  
 Ciacco 224-226, 229  
 Cicala, Maria iv, 161-207  
 Cicerone, Marco Tullio 240  
 Cigler, Janez 137  
 Cipriano, santo 28  
 Ciriello, Pasquale i  
 Claudel, Paul 295  
 Clemente Alessandrino 40  
 Cloutier, Cécile 293  
 Conan, Laure 293  
 Concolato Palermo, Maria vi  
 Consoli, Domenico 42  
 Conti, Augusto 256, 263  
 Contini, Gianfranco 69-70  
 Čop, Janez 141  
 Čop, Matija 132, 137, 138, 140-  
 141, 148  
 Coronini, F. 146  
 Corrado di Sassonia 192  
 Corti, Maria 181, 187, 267  
 Cozzoli, Vittorio iv, 6  
 Craveri, Marcello 223  
 Creagh, Patrick 5  
 Cristaldi, Sergio v, 32-33, 35, 42  
 Cristo vd. Gesù  
 Croce, Benedetto 61-62, 142,  
 177, 242-243  
 Curtius, Ernst Robert 8  
  
 Da Pozzo, Giovanni 5  
 Dakskobler, Francesco 143, 145  
 Daniele, profeta 24  
 Daniello, Bernardino 21-22, 26,  
 47, 169, 228, 244  
 Daniélou, Jean 41  
  
 David/Davide 28  
 Davis, Charles T. 35  
 De la Roche, Alano 203-204  
 De Lubac, Henri 7  
 Debeljak, Tine 130  
 Debenedetti Stow, Sandra iv  
 Debevec, Jože 142  
 De Fiores, Stefano 182  
 De Luca, Erri 179  
 De Maio, Romeo 187  
 De Robertis, Domenico 217  
 Del Lungo, Isidoro 198, 226  
 Delcorno, Carlo 175, 193, 195,  
 197-198  
 Della Torre, Arnaldo 180  
 Demostene 240  
 Di Agresti, Guglielmo 180  
 Di Fonzo, Claudia iv  
 Di Paola Dollorenzo, Gabriella  
 10  
 Diana 173  
 Diavolo/i 16, 24-26, 74, 98  
 Dillon Bussi, Angela 237  
 Dio v, 1-4, 7-8, 14-15, 17, 20, 22-  
 26, 28, 30, 34, 39, 42-45, 48-  
 49, 51-56, 58, 64-65, 67, 70,  
 72, 75-76, 80, 87, 92, 114-126  
 Diodoro Siciliano 100  
 Dionisotti, Carlo 237, 243  
 Diomede 93  
 Diotallevi, Ferdinando 113  
 Dolce, Ludovico 233, 249  
 Domenico di Prussia, certosino  
 201, 204  
 Domenico, santo 23, 203  
 Dominici, Giovanni 180  
 Doré, Gustavo 104  
 Dreves, Guido Maria 198  
 Drusi, Riccardo 231, 234  
 Duns Scoto, Giovanni 77  
  
 Eliot, Thomas Stearns 283



- Elisabetta, santa 184, 196, 199,  
 202, 205  
 Empireo 152, 154-157  
 Enea 32, 42, 44, 60, 63-64, 71, 80  
 Enrico II d'Inghilterra 269  
 Erasmo da Rotterdam 136  
 Erbani, Francesco 171  
 Erbetta, Mario 123-124, 166,  
 176  
 Ercole 97, 100  
 Erennio 100  
 Ermanno Lo Zoppo (monaco  
 del monastero di Reiche-  
 nau) 190  
 Eschilo 129  
 Esopo 88  
 Eva 116, 187, 189, 196-198, 202  
 Ezechia 1-2, 19  
 Ezechiele, profeta 15, 117  
  
 Fabrizio, Daniela 113  
 Faccani, Remo 227  
 Fallani, Giovanni 23, 40, 64, 69-  
 70, 162, 165, 169, 178, 183,  
 188-189, 191, 193, 205-206  
 Farinata degli Uberti 114, 224-  
 225, 229  
 Fava Guzzetta, Lia 10  
 Feo, Michele 172  
 Ferrabino, Aldo 103  
 Ferrero, Giuseppe Guido 238,  
 241, 252  
 Fiammetta 110  
 Filippo (di Tommaso) Lippi  
 183  
 Fiorilli, Matilde 19  
 Folena, Gianfranco 237  
 Forese Donati 14, 103, 273  
 Fornaciari, Raffaello 187  
 Fosca, Nicola 19, 49, 55, 66, 71-  
 72  
 Foschi, Franco 255, 279, 281  
  
 Foscolo, Ugo 5-6, 157  
 Francesca da Rimini 114, 147,  
 221, 223-224, 229, 297  
 Francesco d'Assisi, santo xi,  
 22-23, 104, 172, 241  
 Francesco da Buti 22, 31, 34,  
 38, 40, 56, 60, 120, 127, 169,  
 183, 190, 227  
 Franciosi, Giovanni 79, 81-82,  
 84, 99, 242  
 Frasso, Giuseppe v  
 Freccero, John 56, 59  
 Frugoni, Arsenio 43  
  
 Gabriele, arcangelo 108-109,  
 185, 192-193, 195, 205  
 Gagliardi, Mauro 66  
 Gagliuolo, Fernando 6  
 Ğaj, Ljudevit 141  
 Ğalāl Muḏhar 106  
 Galilei, Galileo 96, 99, 234  
 Galletti, Alfredo 180  
 Garavelli, Bianca 267  
 Garibaldi, Giuseppe 104  
 Garneau, de Saint-Denys Hec-  
 tor vi, 291-299  
 al-Ğäzzālī 7  
 Gelli, Giovan Battista 86, 99,  
 238-239, 244, 248  
 Geremia, profeta 24, 72  
 Gerione 26-27, 96-97  
 Gertrude di Helfta, santa 52  
 Gerusalemme 165-166, 263  
 Gesù 1, 3, 11, 17-19, 21, 23, 25-  
 26, 28, 34, 44, 46, 50-53, 55,  
 58, 69, 74, 92, 114-122, 125-  
 126, 153, 164-166, 175-176,  
 180, 183-188, 190, 199, 202-  
 203, 206, 211, 213-216  
 Getto, Giovanni 212, 224  
 Ghidetti, Enrico 255  
 Ghisalberti, Alessandro 156

- Giacomo, santo 104  
 Giambullari, Pierfrancesco 234, 239, 244, 248, 250  
 Giannini, Crescentino 227  
 Giaveri, Maria Teresa vi  
 Gigli, Ottavio 96, 234  
 Gigliucci, Roberto 81  
 Gilson, Étienne 7  
 Ginguen , Pierre Louis 269  
 Gioacchino da Fiore 24  
 Giovanni Angelo di Antonio da Camerino, 183  
 Giovanni, apostolo ed evangelista 5, 19, 21, 24, 43-44, 64, 123, 125-126, 165, 176, 183, 188  
 Giovanni Battista 43, 201-202  
 Giovanni da Serravalle 4, 34-35, 169  
 Giovanni di F camp 7  
 Giovanni di ser Buccio da Spoleto 175  
 Giovanni Senzaterra, re d'Inghilterra 269  
 Giove 104  
 Girardi, Enzo No  238  
 Girolamo, santo 3, 142  
 Giuda Iscariota 74  
 Giuseppe, santo 166, 182  
 Giussani, Luigi 178  
 Giustino, santo 40  
 Glava , Suzana vi  
 Gnerre, Francesco 273  
 Goethe, Johann Wolfgang 129  
 Goffredo II, duca di Bretagna 269  
 Grabher, Carlo 209, 243  
 Gramsci, Antonio 177  
 Graziani, Simonetta v  
 Graziolo de' Bambaglioli 18, 34, 48, 173  
 Grayson, Cecil 243  
 Gregorio IX, papa 189  
 Gregory, Tullio 229  
 Griggio, Claudio 237  
 Grilli, Giuseppe vi  
 Guardini, Romano 6-7  
 Guarracino, Vincenzo 281  
 Guasti, Cesare 255  
 Guazzo, Stefano 236  
 Guido Cavalcanti 41, 104  
 Guido da Montefeltro 93, 274-275, 279-280  
 Guido da Pisa 3-4, 9-10, 15, 22, 53-54, 169, 173  
 Guido del Duca, 280  
 Guidubaldi, Egidio 6  
  unaym  Hil l, Mu ammad 107  
  ay ur 108  
 Hollander, Robert 1, 5, 10, 13, 38, 49-50, 70  
 Huizinga, Johan 25  
  unayn Ibn Is  aq 112  
 Iacopo di Dante vd. Alighieri, Iacopo  
 Iacopone da Todi 21  
 Iacopo Rusticucci 225  
 Iacopo Torriti 185  
 Ianiculo da Bressa, Tolomeo 134  
 Iannucci, Amilcare A. 210  
 Ibn 'Arab  108  
 Ibn Ka ir 120  
 Ibn Masarra  108  
 Ibn Sin  108  
 Ibr  im al-Muwayli   105  
 Ietro 23  
 Ilaro, frate 48  
 Ilirik, Matija Vla   136  
 Ily s   li 105  
 Iqb l, Mu ammad 108

- Ireneo, santo 28  
 ʿĪsà al-Nāʿūrī 110  
 Isaia, profeta 1-3, 58, 76, 123,  
 175, 179, 225  
 Isifile 96  
 Iskandar, Sūzān 109-110  
 Italia, Sebastiano 42
- Jacoff, Rachel 59  
 Jacomuzzi, Angelo 152  
 Jacomuzzi, Vincenzo iv, 151-  
 159  
 Jacopo della Lana 13, 26, 34, 39  
 Jacopo di Dante vd. Alighieri,  
 Iacopo  
 Jančar, Drago 133  
 Janni, Ettore 105  
 Jež, Jakob 148  
 Giovanni della Croce (Juan de  
 la Cruz), santo 7
- Kāzim Gihād 113  
 Kirkegaard, Søren 130  
 Kleinhenz, Christopher 2  
 Kopitar, Jernaj 132, 137, 140  
 Kos, Milko 135, 148
- Lacroix, Benôit 291-292, 294  
 Lagercrantz, Olof 15  
 Landino, Cristoforo 5, 13, 16,  
 22, 34, 81, 94, 169, 173, 227,  
 237  
 Lanza, Antonio 85  
 Laura 110  
 Leclercq, Jacques 199  
 Leclercq, Jean 7  
 Lenzoni, Carlo 239  
 Leopardi, Giacomo 157, 187,  
 255, 257, 260, 268, 279, 281,  
 283-284  
 Leopardi, Paolina 257, 281  
 Limbo 215-220, 223-224, 283-  
 285
- Limoncelli, Giovannangelo  
 257, 268, 272  
 Linhart, Anton Tomaž 137  
 Lippi (Lippo), Domenico 260  
 Lippo Memmi 183  
 Liuzzi, Michele 279  
 Livio, Tito 40, 42  
 Lombardo, Giovanni 223  
 Lorenzetti, Ambrogio v, 183  
 Lorenzoni, Antonio 231  
 Luca, evangelista 74, 122, 166,  
 184-185, 191-193, 195-197,  
 199, 205, 226  
 Lucano, Marco Anneo 99, 217,  
 219, 240, 242  
 Lucia, santa 64-67, 69, 110, 167,  
 169-172  
 Lucianelli, Alma Serena 256,  
 279  
 Lucifero 25, 75  
 Luzi, Alfredo v-vi, 283-290  
 Luzi, Mario vi, 283-290
- al-Maʿarrī 108  
 Macchiaroli, Gaetano 279  
 Macrobio, Teodosio Ambrogio  
 4, 27, 219  
 Magalotti, Lorenzo 169, 173  
 Magliabechi, Antonio 34  
 Maisano, Riccardo v, 27, 73-78,  
 223-229  
 Malato, Enrico 1, 23, 29-30, 33,  
 38  
 Mandelʾstam, Osip 227  
 Manfredi 104, 106  
 Maometto iv, 85, 106, 111  
 Maramauro, Guglielmo 224,  
 227  
 Marco, evangelista 18, 26  
 Maria Vergine 17, 53, 55, 65-66,  
 118-119, 121-122, 124, 126-

- 127, 135, 162, 164-165, 167-170, 172, 174, 176, 178, 182-183, 185-187, 190, 192-193, 195-196, 201-203, 205-206
- Mariani, Franca 273
- Marti, Mario 270
- Martinelli, Bortolo v, 1, 10, 25, 35, 38, 53, 63, 163, 192, 197
- Mašlanka-Soro, Maria iv
- Matilde di Hackeborn 52
- Matilde di Magdeburgo 52
- Matteo, evangelista 26, 63, 73, 75-76, 123, 182, 226,
- Mazzacurati, Giancarlo 232, 238, 243
- Mazzantini, Giuseppe 229
- Mazzoni, Guido 180
- Mazzucchi, Andrea 168
- Medusa 42, 219
- Melançon, Robert 292-293
- Melzi, Robert C. 81
- Mengaldo, Pier Vincenzo 213
- Meo, Salvatore 164, 182
- Mercuri, Roberto v, 27, 170-172
- Mestica, Enrico 40, 47
- Metastasio, Pietro 138
- Mezzofanti, Giuseppe Gasparo 260
- Michele, arcangelo 206, 258, 260
- Migne, Jacques Paul 77
- Miklošič, Fran 141
- Mineo, Nicolò v
- Minosse 211, 259-260
- Mlinska, Ančika 145
- Mlinska, Matiček 145
- Momigliano, Attilio 124, 224
- Mondola, Roberto vi
- Montale, Eugenio 283
- Montanari, Fausto 29
- Montano, Rocco 6
- Monti, Vincenzo vi
- Moore, Edward 49, 55
- Mosca de' Lamberti 225
- Mosè 16-17, 23
- Muratori, Lodovico Antonio 79, 81, 172
- Musa/e 38-41, 92
- Muṣṭafā Āl 'Ayāl 105
- Muzio, Girolamo 236
- Nadīr Al-'Azamah 109
- Nallino, Maria 108
- Napoleone degli Alberti 277
- Nardi, Bruno 6, 156
- Negroni, Carlo 238
- Niccoli, Alessandro 44
- Nikas, Costantino vi
- Oderisi da Gubbio 84
- Oliva, Carlo 180
- Oliva, Gianni 3
- Omero viii, 42, 126, 139, 140, 217-219, 268, 270, 275
- Orazio Quinto, Flacco 217-219
- Orosio, Paolo 34
- Osman, Hassan 103
- Ottaviano Augusto 28
- Ovidio Nasone, Publio 15, 99, 139-140
- Ottimo commento* vd. Andrea Lancia
- Padoan, Giorgio 6, 161, 169, 210, 224
- Pagano della Torre (patriarca di Aquileia) 143-144
- Pagliaro, Antonino 5, 22, 27-28, 41, 46, 53, 59-60, 85, 223, 228
- Palma di Cesnola, Maurizio 35
- Palumbo, Matteo v
- Pandolfini, Pier Filippo 63
- Paolo Malatesta 147, 223-224, 297

- Paolo VI, papa 9-10  
 Paolo, santo 24, 44, 60, 164, 169, 187  
 Pannunzio, Giorgio 163  
 Paparelli, Gioacchino xi, 12  
 Paratore, Ettore 219  
 Parovel, Paolo 132  
 Parronchi, Alessandro 283  
 Paschini, Pio 203  
 Pasquazi, Silvio x, xi, 2-3, 21, 27, 29, 43, 47, 58, 63-64, 152, 163  
 Pasquini, Emilio 25  
 Pastore Stocchi, Manlio 46  
 Paternu, Boris 141, 148  
 Paterson, Janet 293  
 Peirone, Federico 114, 117  
 Pelikan, Jaroslaw 164  
 Pellico, Silvio 137, 148  
 Pensa, Maria Grazia 236  
 Perčič, Tone 138, 148  
 Persio, Flacco Aulo 92  
 Perušek, Rajko 143  
 Petrarca, Francesco 81, 96-97, 101, 110, 137, 140, 167, 170, 172, 235, 237, 239-247, 252, 272, 283, 286  
 Petrocchi, Giorgio 48-49, 69, 85-86, 151, 219  
 Pettinari, Giorgio 10  
 Pia de Tolomei 104  
 Piccarda Donati 193, 195  
 Piccardo, Hamza Roberto 114, 117  
 Picone, Michelangelo 211  
 Pier Damiani, santo 24, 280  
 Pier Lombardo 226  
 Piero di messer Giardino da Ravenna 10  
 Pietro Campeni di Tropea 130  
 Pietro Crescenzo (de' Crescenzi) 94  
 Pietro da Morrone (Celestino V) 77  
 Pietro di Dante vd. Alighieri, Pietro  
 Pietro di Giovanni Olivi 77  
 Pietro Lombardo, vd. Pier Lombardo  
 Pietro Peccatore, vd. Pier Damiani  
 Pietro, santo 77, 157, 206, 266  
 Pietrobono, Luigi 27  
 Pintor, Fortunato 231  
 Pirjevec, Marija 148  
 Pirone, Bartolomeo vi, 103-128  
 Pisanti, Tommaso vi  
 Piselli, Francesco v  
 Pisoni, Pier Giacomo 227  
 Placella, Vincenzo iii-viii, xii-xiv, 1-72, 161, 164, 188, 228  
 Plaisance, Michel 232  
 Platina, Bartolomeo Sacchi (detto il) 145  
 Platone 154  
 Poletto, Giacomo 63, 69  
 Poliziano, Angelo 69, 237-238  
 Pompeati, Arturo 210  
 Pontano, Giovanni 178  
 Porena, Manfredi 47, 106, 262, 278  
 Portier, Lucien 109  
 Postigliola, Alberto 177  
 Pozzi, Mario 233-234, 236, 241, 244  
 Prandi, Cesare 41  
 Prešeren, France 132-133, 136, 138-141, 148  
 Procaccioli, Paolo 173  
 Provenzan, Salvani 104  
 Pulsoni, Carlo 237  
 Puoti, Basilio 256  
 Quarton, Enguerrand 185

- Quondam, Amedeo 236  
 Raffaello Sanzio 185  
 Rağā' 'Abd al-Mun'im Ğabr 108  
 Raimondi, Ezio 81, 83  
 Ramat, Silvio 236  
 Rambaldi, Pier Liberale 180  
 Ramée, Pierre 82  
 Ranieri, Antonio vi, 255-281  
 Ranieri, Paolina 257, 264, 266, 268, 270, 272, 281  
 Rati, Giancarlo 3  
 Reggio, Giovanni 273  
 Regis, Alessandro 33  
 Renouard, Yves 269  
 Renucci, Paul 30-31  
 Res, Alojzij 142, 148  
 Riccardo Cuordileone (Riccardo I d'Inghilterra) 269  
 Riccardo di San Lorenzo 192  
 Riccardo da San Vittore 24, 26, 192  
 Rifeo 31  
 Risset, Jacqueline i  
 Romillio, Guglielmo 134  
 Rondoni, Davide 178  
 Roselli, Amneris iii-vii  
 Rossetti, Gabriele 29  
 Rossi, Ettore 104  
 Rossi, Mario 235  
 Rossi Testa, Roberto 106, 111  
 Rossignoli, Claudia 81  
 Rota, Daniele v  
 Ruscelli, Girolamo 235-236, 249-253  
 Russo, Vittorio 223  
 Rutar, Simon 144, 148  
 Sachr, Giuseppe 113  
 Saladino iv, 92, 213  
 Şalāḥ Faḍl 106, 109  
 Sallūm, Dāwūd 108  
 Sannazaro, Iacopo 181  
 Sapegno, Natalino 178, 187, 189-193, 195, 224, 262, 270, 278  
 Sanā'ī al-Ġaznawī 108  
 Sánchez García, Encarnación vi  
 Sanguineti, Federico 1, 81, 85-86  
 Sapegno, Natalino 48, 69  
 Satana 1, 24, 26, 74, 259-260  
 Savio, Francesco Leopoldo 140  
 Savino, Giancarlo 237  
 Sayfayn, Nāšid 107  
 Scalabrini, Massimo 253  
 Scalabrino, Luca 81  
 Scartazzini, Giovanni Andrea 47  
 Schlegel, Friedrich 138  
 Sconocchia, Sergio iv-v  
 Scopecchi, Piero 237  
 Scotti, Mario xiii, 6, 10  
 Scrivano, Riccardo 81, 240, 243  
 Segre, Cesare 83, 252  
 Semola, Mariangela v-vi, 231-253  
 Sendino, José Muñoz 107  
 Sensi, Claudio v  
 Sensini, Michele 215  
 Serse 97  
 Servio, Onorato 219  
 Sessa, Lucio vi  
 Sh. 'Ināyat Ullāh 108  
 Shakespeare, William 129  
 Simone de' Bardi 64, 104  
 Simone Martini v, 183, 289  
 Singleton, Charles S. 5, 17, 49-50, 163  
 Slodnjak, Anton 141  
 Smolnikar, Andrej 138  
 Sorella, Antonio 248

- Spreafico, Ambrogio 16-17, 23  
 Stagnino di Trino, Bernardino 134  
 Staid, Ennio Domenico 200, 203-204  
 Stazio, Publio Papinio 4, 29, 37-38, 92, 184, 205, 219, 220  
 Steiner, Carlo 47  
 Stritar, Josip 129, 148  
  
 al-Ṭabarī 120  
 Ṭāhā Fawzī 103, 105  
 Taide 86  
 Tasso, Torquato xi, 69, 81, 140  
 Tateo, Francesco v  
 Tavoni, Mirko v  
 Tawfiq, Younis 106  
 Taylor, Alan John Percivale 130, 148  
 Tegghiaio Aldobrandi 225  
 Teodorico di Appoldia 23  
 Teresa di Avila, santa 43  
 Tiraboschi, Girolamo 79  
 Tiresia 104, 109  
 Titone 255, 257, 260-261  
 Tolomea (luogo infernale) 277  
 Tomasi di Lampedusa, 158  
 Tommaseo, Niccolò 53, 63, 71, 74, 167-168, 170, 179, 228  
 Tommaso d'Aquino, santo 8-9, 14, 22, 24-25, 28-29, 40, 43, 55, 66-67, 154, 165, 176, 188, 213  
 Tommaso da Celano 183  
 Tommaso da Messina 173  
 Toporišič, Jože 136  
 Torraca, Francesco 183  
 Tozer, Henry 63  
 Traiano, imperatore 104  
 Tramontana, Carmelo 32, 42  
 Trifon, Gabriele 47  
 Trissino, Gian Giorgio 134, 140  
  
 Trovato, Mario 41  
 Trovato, Paolo 248  
 Troya, Carlo 280  
 Trubar, Primož 132, 135, 136  
 Trucchi, Ernesto 40, 68  
 Tungdalo (*La visione di*) 104  
  
 Ubertino da Casale 183  
 Ugo da San Caro 24, 58  
 Ugo di San Vittore 77  
 Ugolino della Gherardesca, conte 104, 114, 141, 229  
 Ugucione della Faggiuola 34  
 Ulisse iii, 93, 275  
 Ungaretti, Giuseppe 283  
 Urbano IV, papa 199  
 Urbano VIII, papa 9  
 'Uṭmān, Ḥasan 105, 113, 118, 120-122, 124-127  
  
 Vaglieri Vecchia, Laura 104  
 Valente, Vincenzo 41  
 Vallone, Aldo 27, 41, 82, 223, 242  
 Valvasone di Maniago 144  
 Valvasone, Jacopo 143  
 Vandelli, Giuseppe 47  
 Vanni Fucci 224  
 Varchi, Benedetto 86, 235, 244, 248  
 Vasoli, Cesare 156  
 Vegliante, Jean-Charles i  
 Vellutello, Alessandro 13, 22, 34, 71, 169  
 Veltro (il) 1, 24, 32-35, 63-64, 84  
 Vico, Giambattista 242-243  
 Vilhar, Srečko 142, 148  
 Villani, Filippo 5, 13  
 Villani, Giovanni 80  
 Vincenzo di Beauvais 27  
 Virgilio Marone, Publio 2, 4, 7, 13, 16-17, 20-21, 24, 26, 28-

- 32, 34, 36-39, 41-49, 55, 60-  
61, 63-64, 66-72, 75-76, 83,  
91-93, 97, 100-101, 108, 110,  
136, 167, 169, 171, 188, 200,  
205, 210, 212, 214-220, 257,  
260, 263, 267-268, 271-273,  
286
- Visconti, Pietro Ercole 260  
Vittorini, Domenico 53, 60-61  
Vodnik, Valentin 137  
Vraz, Stanko 141
- Wis Murena, Cristina iv  
Woodhouse, John R. 232
- Žabjek, Aleksandra vi, 129-148  
Zajc, Dane 147-148  
Žiga, Zois 137  
Zito, Marina vi, 291-299  
Župančič, Oton 133









**IL TORCOLIERE** • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo*  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'Orientale"  
finito di stampare nel mese di Dicembre 2011

